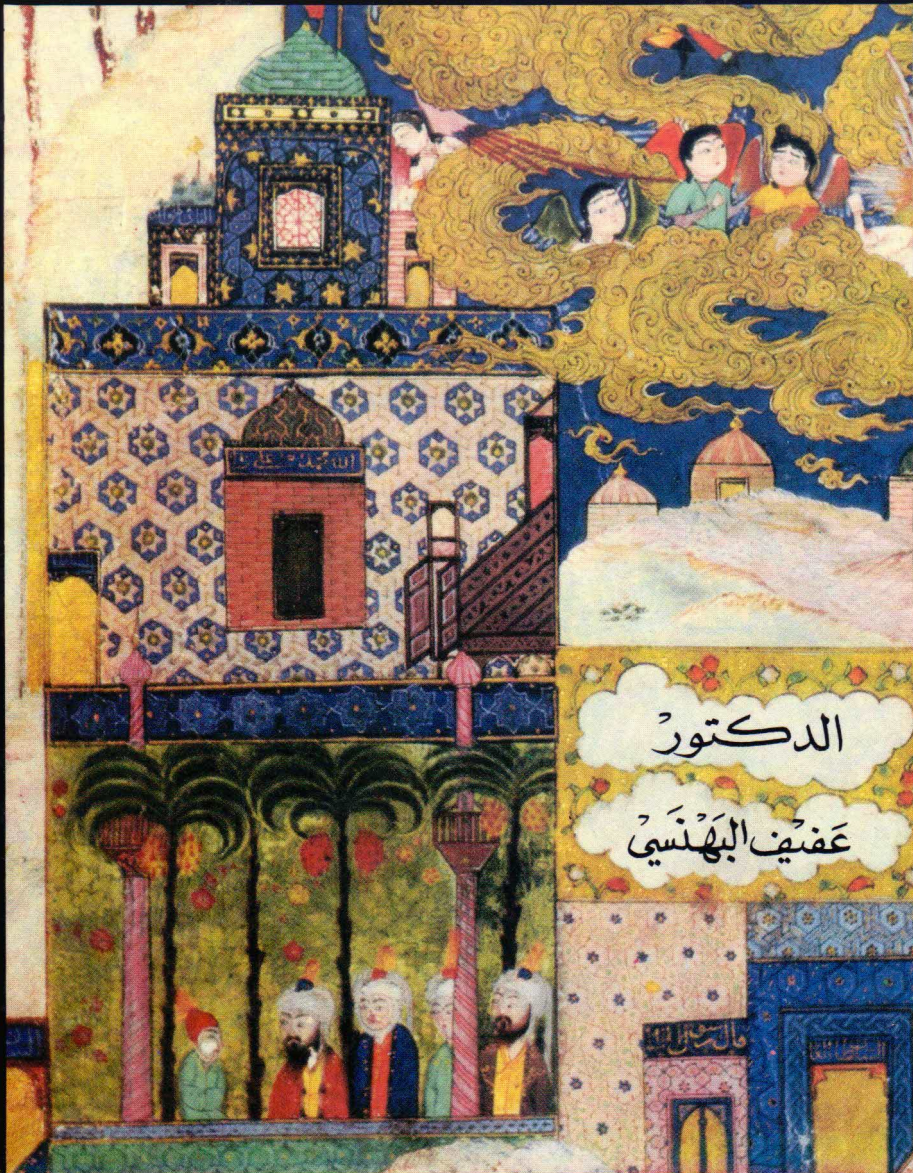


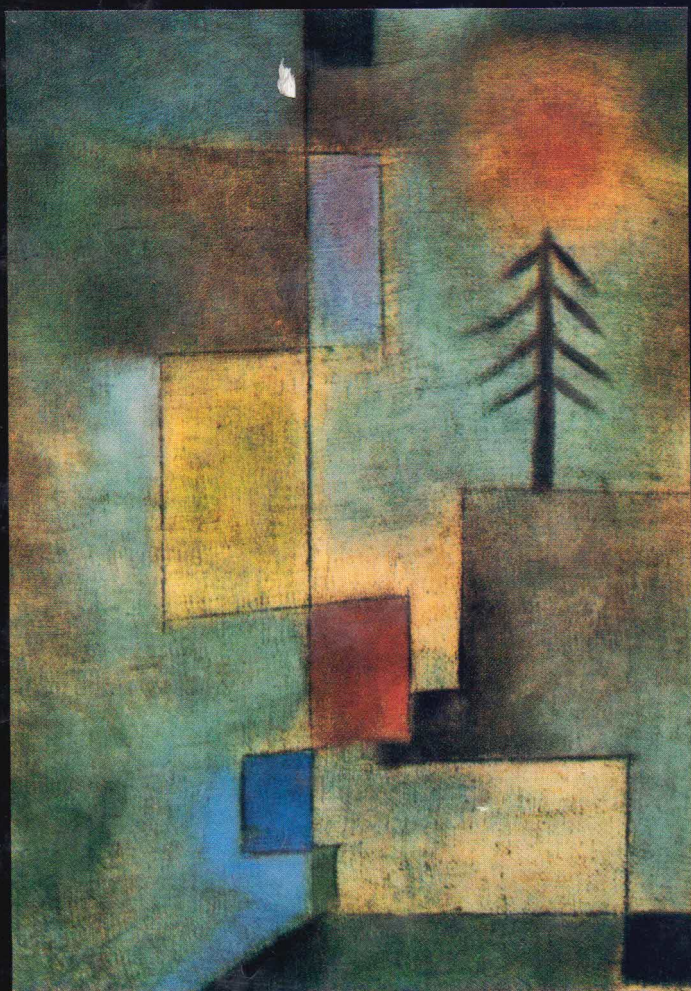
أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث



عفيف البهنسي (دكتوراه الدولة من جامعة باريس)
باحث حضاري عربي، أغنى المكتبة العربية بمؤلفات تركزت في جمالية الإبداع الفني، عمارة وتشكيلاً، وفي تاريخ الفن والعمارة في العالم، وتوسع في البحث عن الفن والعمارة الإسلامية، تاريخاً وتحليلاً جمالياً وآثاراً. ويسعدنا أن نستأثر بنشر مؤلفاته الأخيرة، التي تتناول مسائل نقدية معاصرة، تتحدث في الهوية والأصالة والتراث والحداثة، والتي يستكمل بها أبحاثه ونظرياته المنشورة في أمهات الدوريات بلغات مختلفة، أو المقدمة في ندوات دولية اختصاصية أو في محاضرات جامعية عالمية.
ولقد اقترنت أبحاثه بتطبيقات عملية، قام بها في المؤسسات التي قادها خلال أربعين عاماً، كمدير للفنون ومدير للآثار والمتاحف السورية، وأستاذ في جامعة دمشق، ورئيس لمجلس أبحاث التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول. وهذا الكتاب ثمرة من إنتاجه الغزير الذي أصبح مرجعاً للإختصاصيين، والذي ترجم أكثره إلى اللغات الأجنبية.

في هذا الكتاب يؤكد المؤلف نظرياته في الجمالية الإسلامية ويحدد ميزاتها عن الجمالية الغربية، ويتوسع في تحديد الفرق بين المنظور البصري في الغرب، والمنظور الروحاني في الفن الإسلامي. ثم يتحدث عن إفلاس الفن الحديث في الغرب وعن بحث الفنانين عن مصادر إحاء جديدة وبخاصة في الجمالية الإسلامية التي أشار إليها الكتاب الأوروبيين والتي تأثر بها الفنانون، بدءاً من دولاكروا وحتى الفنانين التجريديين. ولقد تحاشى المؤلف الحديث عن المصوّرين الأوروبيين الذين صوّروا الشرق كسائحين، إهتماماً في التوسع بالحديث عن أثر الجمالية الإسلامية على كبار الفنانين الذين شكّلوا في الغرب تيارات الفن الحديث الأساسية؛ الرومانتية والانطباعية والوحشية والناابية والسريالية والتكعيبية والتجريدية. ولقد اعتمد في تأليف هذا الكتاب على المراجع الأجنبية لتحقيق الموضوعية الصادقة، التي تتجلى واضحة في الصور الكثيرة التي تحمل بجلاء أثر الجمالية الإسلامية.

AFIF BAHNASSI



**L' ESTHETIQUE ISLAMIQUE
DANS L' ART MODERNE**



الجمالية الاسلامية
في الفن الحديث

١٩٩٧

جَمِيعُ الحُقُوقِ مَحْفُوظَةٌ
الطَّبِيعَةُ الأُولَى

١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م.

نشر دار الكتاب العربي - القاهرة

ودار الوليد - دمشق

الطبعة الأولى ٢٠٠٠ نسخة

دارالكتاب العربي / ريناسبك



دمشق: الحلبيوني - تلكس ٤١١٥٤١ - هاتف ٢٢٣٥٤٠١

القاهرة: ٥٢ ش عبد الخالق ثروت، شقة ١١

ت + فاكس ٢٦٩٤٤٤٨ - ٣٩١٦١٢٢

الدكتور عفيف البهنسي

الجمالية الإسلامية

في الفن الحديث

كتاب يبحث في
دور التراث الإسلامي
في تكوين الحداثة
الفنية في أوروبا



الفصل الاول

كيف تكونت الجمالية الاسلامية

- ١ - اسس جمالية الفن الاسلامي.
- ٢ - اشكاليات الفن الاسلامي.
- ٣ - بين الفن والفكر الاسلامي.
- ٤ - تكوّن المدينة الاسلامية.
- ٥ - تكوّن العمارة الاسلامية.
- ٦ - الابداع في الصنائع.

كيف تكونت الجمالية الاسلامية

١ - اسس جمالية الفن الاسلامي:

ظهر الفن الاسلامي مع ظهور الاسلام وتكون بسرعة خارقة، ثم لم يلبث أن تطور وأخذ أشكالاً متنوعة عبر التاريخ، وبقي مع ذلك محافظاً على شخصية موحدة لا يمكن معها الحديث عن علاقة هذا الفن بغيره من الفنون، كما لا يمكن استعارة المنطلقات النظرية للفنون الأخرى لدراسة الفن الاسلامي.

لقد ولد الفن الاسلامي على أرض دانت بالاسلام، وكما أن المسلمين الأوائل احتفظوا بموروثاتهم اللغوية والأخلاقية، كذلك احتفظوا بتقاليدهم الابداعية التي كانت أساساً في صناعة الفن الإسلامي الجديد، عمارة وزخرفة وخطاً فنياً.

١ إن صانعي هذا الفن وقد استوعبوا جيداً أبعاد العقيدة الاسلامية. كانوا من سكان أرض الاسلام الذين قد صنعوا الفن قبل الاسلامي في سوريا ويران ومصر والمغرب قبل ظهور الاسلام، فإذا كانت ثمة استمرارية في شكل الفن وأسلوبه قد بدت في فنون فجر الاسلام، فإن ذلك يعود إلى أولئك المخضرمين الذين حافظوا على أصالة فنهم. وتطور الفن بعد ذلك مع نمو العقيدة الاسلامية في عقول المؤمنين

ونفوسهم، ولم يمض وقت طويل حتى ابتدأ الفن الاسلامي بالتكون المستقل عن الخلفيات الفكرية والفلسفية التي كونت الفنون السابقة للاسلام، التكون المرتبط بمبادئ العقيدة التي لم تعد مجرد تعاليم دينية، بل أصبحت فكراً جديداً مصدره الأول هو الشريعة الاسلامية، ومصدره المتجدد هو مدارس الفلسفة الاسلامية.

2 إن دراسة الفن الاسلامي إذن لا يمكن أن تخضع للمعايير الجمالية التي دُرِسَ بها الفن الاغريقي الروماني أو فنون ما بعد عصر النهضة. بل لا بد من البحث عن معايير جمالية أخرى، طالما أن الفن الاسلامي قد ظهر بشكل مخالف تماماً لأشكال الفنون الأخرى، فالفن الاغريقي الروماني قام على مبدأ احترام الكمال التشريحي لجسم الانسان، والفن الصيني والهندي قاما على مبدأ التعبير عن المثل الأخلاقية في طقوس تصويرية ونحتية، والفن الازتيكي قبل الكولمبي عتبر عن الصورة الآدمية من خلال صورة الآلهة.

أما الفن الاسلامي فلم يعبر عن أي شكل من الأشكال المحددة لصورة الله أو الكون أو المثل أو الانسان، بل عن الصبوة والسعي لدخول عالم المطلق والسر الذي يقع وراء هذه المعاني الكبرى.

إن معايير الجمالية الاسلامية هي: ١ - الحرية والإبداع ٢ - البحث عن المثل. ٣ - التسامي والاطلاق.

آ - الحرية والابداع:

3 لم يبلغ فنان في التاريخ منذ العصر الحجري وحتى القرن الماضي، ما بلغه الفنان المسلم من التمتع بالحرية الابداعية. لقد استمر الفنان في العالم أسير الواقع في رسوم جدران لاسكو والتميرا، منذ مئات الوف السنين وحتى بداية التاريخ، حيث ظهر الفن الرافدي وفن مصر القديمة وإلى أن بزغ فجر الفن الكلاسي وحتى ظهور التجريدية في الفن العربي. ولم يستطع أن يتحرر من ريقة هذا الواقع إلا ضمن

حدود التحوير والتخييل الاسطوري. ويرجع ذلك إلى أن المثل الفني في هذه الفنون جميعها واضح محدد، وكانت مهمة الفنان هي في محاورة ه ذا المثل ومحاكاته أو الدوران حوله ضمن حدود التجربة والموقف الذاتي من الأشياء والعالم الخارجي، ولم تكن أمام علماء الجمال أية صعوبة تذكر، وهم يبحثون عن أسرار العبقرية وعن أسس الإبداع والتذوق، وسواء اعتمدوا في دراستهم على أسس فنية (سيكولوجية) أو اجتماعية (سوسيولوجية)، فإن الانسان بحياته الداخلية أو الاجتماعية هو محور الفن الغربي ومحور فلسفة هذا الفن.

وهكذا لم يكن الفنان حراً، ولم يكن الفن الغربي يقوم على الحرية. واستمر طاغوت القانون والواقع جاثماً على مقادير الفن الغربي حتى العصر الحديث.

إن الفرق الشاسع بين المحدد والمطلق يفسر الفرق الكبير الذي نلاحظه بين الفن الاسلامي والفنون الأخرى.

4 فالفن الاسلامي هو فن المطلق، وفي نطاق هذا الفلك الواسع، كان الفنان حراً إلى أبعد حد في اختيار الصيغة والتكوين الذي يؤلفه ويبدعه.

ولم يستطع الفن الغربي تحقيق هذه الحرية في النزعة التجريدية التي وصل إليها، فمع أنه تحرر من ربة الواقع المحدد، فإنه وقع في متاهات العدم. فالنزعة التجريدية ترتبط بالاشياء ولا ترتبط بالمطلق، ولذلك فإنها توقفت عن متابعة الطريق الذي مارست فيه الحرية بعد أن وجدته مسدوداً يؤدي إلى نقطة الصفر.

5 لقد تحققت حرية الفنان نتيجة ارتباط الفن الاسلامي بالمطلق، حسب منظور التوحيد الذي قامت عليه العقيدة الاسلامية، وهو مفهوم قديم ولكنه مع الإسلام أصبح أساساً لحضارة المسلمين.

ولقد أخطأ بعض الدارسين عندما اعتبر الفن الإسلامي وليد المنع والاستحالة^(١). ولقد أرادوا بذلك اعتباره مقيداً وليس حراً طالما أن عالم الشهادة محرم عليه، فلا يستطيع تصوير الأشياء أو تشبيه الوجه خشية مضاهاة الله أو خشية الانزلاق إلى خلق الأنصاب والاوثنان.

إن في الوثنية وعبادة الأصنام، الشرك والكفر، وفي القرآن الكريم: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يَغْفِرُ أَنْ يُشْرَكَ بِهِ وَيَغْفِرُ مَا دُونَ ذَلِكَ لِمَنْ يَشَاءُ﴾ [النساء: ٤٨].

ولكن الأعمال بالنيات، فإذا كان التصوير لأغراض ثقافية أو أخلاقية فليس من نص يمنعه، ولقد تسامح الرسول فأبقى صورة المسيح على جدران الكعبة، وأبقى لعائشة قراما كان عليها تصاوير كان يتكىء عليها وجعلها موطئاً. وسمح الخلفاء بصور كثيرة على جدران القصور وعلى النقود والأسلحة والخيام. بل إن الصور الفسيفسائية المرسومة على جدران الجامع الأموي في دمشق لا تسبب حتى اليوم احتجاجاً واتهاماً، مع أنها تصاوير للطبيعة التي خلقها الله، وليس بمقدور الإنسان أن يدعي بمقدرته على مضاهاة الله بخلقه. إن هذا يقودنا إلى تأكيد القول بحرية الفنان المسلم، فإذا سار في تأويل النبات والرموز، فلأن العقيدة الإسلامية التي آمنت بإله لا حدود له ولا شبيه له، كانت الخلفية الأساسية لتكوين فن يقوم على تصوير المطلق وعلى خلق آيات الفن المحض القائم على رؤية خاصة للطبيعة والمخلوقات.

هنا يلتقي الفن الإسلامي مع أساليب الفن الحديث في العالم، والتي تؤمن بالاستقلال عن الواقع دون أن تعتبر ذلك قيداً، بل على العكس، هي تصل بذلك إلى أقصى حدود الحرية الإبداعية، ناثرة على واقع الفن القديم الذي كان سائداً.

لقد كان المعبود في الأديان المختلفة عبر التاريخ يتجلى في القوة القادرة على تحقيق أكثر الخير للناس لاستمرار وجودهم، فكانت عبادة الآلهة الأم والبقرة ثم الكواكب والقمر والشمس (آمون) ثم ما وراء الشمس (آتون). وارتفعت العبادة، فكان ثمة إله للسماء (أنو) وإله للأرض (إنليل). ثم برزت فكرة إله السماء والأرض (إيل) ومن المحتمل أنه كان إله إبراهيم، فقد كان معبوداً في عهده.

وإذا كان الاسلام قد آمن بإله إبراهيم فلأن الله لم يكن مجرد معبود، بل كان القوة المطلقة والمثل الأعلى والسبب الاساسي للوجود، ولأنه ﴿هو الأول والآخر والظاهر والباطن، وهو بكل شيء عليم﴾، [الحديد: ٣/٥٧]، وليس لله نسبة محددة بل هو كل شيء وفوق الأشياء ﴿ليس كمثله شيء وهو السميع البصير﴾ [الشورى: ١١١/٤٢].

وأول صيغ لتأكيد الايمان بالله تعالى. هي الشهادة «لا إله إلا الله» أي لا قوة ولا قيمة مطلقة إلا في مفهوم الله المتعالي عن كل الأشياء.

ويضع الدين الإسلامي القواعد والأصول التي تحقق التقوى والايمان. وهي في جملتها وسائل للتقرب من الله والكشف عن سر الكون، وجاء النبي هادياً ومبشراً للناس يعلمهم كيف يمارسون الايمان بالله والتقوى. والمؤمنون يشهدون أن محمداً هو عبدالله ورسوله وهو معلم الأمة ومرشدها. فالرسالة المحمدية، حركة إنسانية حضارية قادها النبي أولاً ثم المؤمنون من بعده، وفي القرآن الكريم ﴿إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها، وحملها الإنسان، إنه كان ظلوماً جهولاً﴾. [الأحزاب: ٣٣/٧٢].

لقد قامت الفنون الأخرى، على أساس مادي نفعي، وما الصيغة الفنية إلا تعويضاً عن حاجة أو رغبة، وصورة الماموث والحيوانات المنقرضة على جدران لاسكو كانت لاطفاء الفزع ومطامنة النفس، إذ في تصوير هذه الحيوانات تعبير عن مقدرة الانسان في السيطرة عليها. وتصوير المسيح هو شكل آخر من المطامنة، فالمسيح المخلص هو الذي سيسفح عن الذنوب كلها. وتصوير الماجا عارية أو كاسية؛ هو إرضاء لغرائز كامنة أو مفضوحة. وكذلك تصوير الحياة البرجوازية، فهو لإرضاء نزعة التفوق والتمايز الطبقي (٢) .

أما الفن الإسلامي فقد قام على أساس مثالي، فالفنان يسعى إلى المعاني الكامنة وراء الأشياء، وخاصة منها المعنى الإلهي، ولذلك فإن هدف الفنان من الفن ليس التعويض عن حاجة مادية، وإنما الكشف عن أعماق الحياة، وممارسة الكشف هي الإبداع والخلق، وممارسة الكشف هي التقوى والتقرب من الله. وإذا كانت الصيغ الفنية تعبر بشكل غير مباشر عن التقوى الذي يمارسه المصور المسلم، فهذه الصور تحقق الحاجة الروحية وليست المادية، فتصوير رموز الجنة ليس مطلباً مادياً، على الرغم من أنه يحث على الثواب. وكثيراً ما ألح الفنان على تصوير الجنة موثلاً الصالحين، عن طريق تصوير استعارات من الجنة كرمز لثمرة التقوى والتقرب من الله. وتمثل الاستعارات بالنباتات التي ذكرت في القرآن الكريم كعلامات للجنة كالنخيل والرمان والتين والأعناب، والزيتون والسنابل والزهور، هكذا الجنة كما وردت في آيات كثيرة، ﴿وَدَانِيَةٌ عَلَيْهِمْ ظِلَالُهَا﴾. وذلك قطوفها تذيلاً ﴿[الإنسان: ١٤/٧٦]﴾. ولكن الفنان لا يصور هذه الأشياء بشكل واقعي دائماً، وإنما «يأتي بها متشابهة» كما يذكر القرآن في سورة البقرة ٢/٢٥ . إنه في ذلك يؤكد الطابع الاطلاقي للأشياء

وليس الطابع النسبي، فهو يصور الجنة وعناصرها ولا يصور الفاكهة بعينها.

وعندما يصور الكائنات الحية ومنها الوجه الانساني، فإنه يصور ذلك في حالته السديمية، أي في المرحلة الأولى من الخلق التي تتم على مراحل ثلاثة كما تقول الآية الكريمة ﴿ذلك عالم الغيب والشهادة العزيز الرحيم، الذي أحسن كل شيء خلقه. وبدأ خلق الانسان من طين. ثم جعل نسله من سلاله من ماء مهين. ثم سواه ونفخ فيه من روحه﴾. [السجدة: ٣٢/٦٠٥-٧-٨].

ج - التسامي والاطلاق:

يستطيع الفنان تصوير الوجوه، حازفاً التفاصيل، مما سمي (الطرح)، بطريقة تؤكد العجز عن خلق الإنسان من ماء مهين، كما تعجز عن نفخ الروح في الصورة، فليس هدف الفنان الخلق، بل الابداع. لقد كان هدف الفنان الغربي أن يضاها الخالق في مقدرته على الخلق، بل كان عليه أن يصور الرب كما يشاء، على شكل جوبيتر أو على شكل جبار كما في سقف كنيسة السكستين في روما. ويتنافى هذا التصور مع المبدأ الأساسي للفن الاسلامي، وهو مبدأ التعبير عن الواحد من خلال ملكوته المتمثل بالكون وبالجنة، ولكن ليس ما يمنعه من تصوير الوجوه إلا إذا كان القصد مضاهاة الله لخلقها، أو تشبيهاً لصورة الله كما ورد في الحديث الشريف «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون الذين يضاهون بخلق الله»^(٣).

- 13 وإذا كانت الصيغ النباتية تعبر عن الجنة وهي ثواب الايمان، فإن الصيغة الهندسية تمثل شكلاً آخر أكثر تجريداً يعبر مباشرة عن الكون.
- 14 إن الرقش الهندسي المؤلف من صيغ كوكبية جابذة نابذة على شكل إشعاع وميض، مؤلف من خطوط مستقيمة، تفصل بين مساحات هندسية متناظرة متقابلة، وهذه الصيغ مؤلفة في أساسها من المثلث أو المربع وتركيباتها التي تشكل نجومًا، أو أشكالاً مؤلفة من عدد من

المثلثات والمربعات. هذا الرقش الذي يسمى «الخيط» إنما يعبر عن مرتسم أصل الظواهر الطبيعية والابعاد الجغرافية والعناصر الأساسية.

ويقيناً إن تحليل هذه المرتسمات ليس عملاً يخضع لمنطق الرياضيات، بل هو يُخضع الرياضيات لمشيئته، ولذلك فإن دراسة هذه الأشكال وتحليل معانيها، إنما يقوم على الترميز، فكما أن الحروف تشكل كلمة ذات معنى، فكذلك الأشكال الهندسية تشكل جملة إبداعية ذات مدلول روحي أو أسطوري، والرقش العربي هو الوسيلة الأكثر إمكاناً لنقل المدلول غير المشخص أو الذي لا يقبل التشخيص والتحديد.

٢ - إشكاليات الفن الإسلامي:

أ - في التصوير:

إن الابتعاد في تبرير الرقش العربي عن مفهوم التوحيد، وإغفال الحديث عن المطلقة التي كانت مجال المصور الإسلامي، يجعلنا غالباً متورطين بإدانة هذا الفن، وهو منطق يعتمد أولاً على أرضية مفهوم الفن الغربي، وعلى أرضية نسبية أصبحت مرفوضة في عالم الفن الحديث في الغرب ذاته.

ومع ذلك فإن الحديث عند ماسينيون^(٤) عن عدم أزلية المادة عند الأشعرية والتي تختلف عن صفات الله الأزلية وحدها، قد يجد محلاً لتبرير الرقش، ولكننا نعتقد أن الفنان المصور يحاول من خلال تحول الأشياء إلى ذرات أو تجريدها، إثبات أزلية الله. إذ أن الإيمان بأزلية الله سابق لكل إثبات. كذلك فإن الحديث عن الهاء الصور عن تأمل الله لا يصلح تبريراً لمحاولات تغييب المادة وإخفائها، وهو تأويل آخر مستمد من مبدأ الذرية ذاته الذي تحدثت فيه الأشعرية.

أما التبرير التقليدي للرقش والتصوير غير التشبيهي، والذي يعتمد على (المنع) الذي ورد في الحديث الشريف، فإنه يصطدم بموقفين،

الموقف الأول أن المنع يعود إلى تحريم المضاهاة بخلق الله تعالى، وهذا يعني حسب أبي علي الفارسي منع تصوير الله تصوير الأجساد. وتصوير الله هو من الأمور المنافية لمبدأ التوحيد وهو كفر متفق على تحريمه ولا يشمل تصوير الأشياء الأخرى.

والموقف الثاني أن التصوير التشبيهي ليس حراماً أو خطيئة دائمة، بدلالة أنه كان ممارساً في أكثر مراحل التاريخ الاسلامي، ولقد ازدهر جداً عند الفرس الشيعة والترك والسنة دون أن يكون ذلك كفوفاً وحراماً، ولقد تحدث أوليا جلبي (١٦٤٠ - ١٦٦٨)، عن مصورين في القسطنطينية كانوا يبرعون في التشبيه. ولا يمنع أن تقف بعض المذاهب كالمالكية موقفاً متشدداً من التصوير التشبيهي. ومع ذلك فإذا كان التصوير التشبيهي شاهداً واضحاً في آثار الفن الاسلامي، فإن هذا التشبيه لا يخل من تحوير، بل من مخالفة تكاد تكون مقصودة لقواعد التشريح والمنظور الخطي والتظليل والتلوين، هذه القواعد التي وجدت كما لها في الفن الغربي. فهل كان الفنان المسلم قاصراً عن كمال التشبيه، كما يدعي ماكس فان برشيم^(٥).

ليس الأمر كذلك إلا إذا اعتقدنا أن فناً مثل فان غوغ أو بيكاسو عاجز عن كمال التشبيه. بل إن لكل فنان منظوراً فنياً مغايراً للواقع. هكذا كان شأن المصور المسلم الذي ترك لنا آثاره الرائعة في مقامات الحريري، أو في شاهناما أو في كليلة ودمنة. إلا أننا مع ذلك نتساءل استكمالاً لبناء مفهوم جمالي إسلامي، لماذا أغفل المصور المسلم جميع هذه الشروط التشبيهية؟..

٨ ثمة تفسير سيمولوجي نستعيره من (رولان باريست)^(٦) يمكن أن يوضح لنا الجواب. إن الفن التشكيلي هو صياغة بلغة مرئية، شأنه في ذلك شأن الكتابة، وهي صياغة للغة منطوقة، والعلاقة بين اللغة والصيغة هي علاقة سيمولوجية دلالية. فالبيان الإلهي إنما يتوضح عن طريق اللغة والكتابة معاً. ومن هنا كانت لغة القرآن تتطلب كتابة

فاضلة بالخط المنسوب (أي الخاضع لقواعد الخط الجميل). وكان على الخطاط أن يبالغ بتجويد كتابة القرآن الكريم لكي يرقى إلى مستوى بلاغة القرآن. كذلك شأن التجريد الفني في الرقش العربي، فهو مرتبط بالمعنى المطلق للحق والوجود، وتبدو أهميته في الدلالة الجمالية الفاضلة التي يقوم بها.

12 وتمشياً مع آية الإبداع الأدبي التي وجدت نموذجها الفذ في أسلوب القرآن الكريم، فإن المصور يترك في عمله المحور مجالاً واسعاً لقارئ هذا العمل كي يتدبر معانيه حسب مقتضيات الحال والموقف، ولقد شدد القرآن الكريم على احترام موقف القارئ في تعقل وتفهم وتدبر ما يقرأه، إن في ذلك احتراماً وحرية لم تمنح لقارئ الكتب المقدسة كلها، أو حتى لقارئ الآثار الأدبية والفنية الأخرى، إلا في نطاق الفن الحديث والأدب الحديث^(٧).

لقد ابتعد الفنان المسلم عن احترام قوانين المنظور الرياضي لأسباب كثيرة. أولاً لأنها ليست من تقاليد البعيدة، فلا نراها ماثلة في روائع الفنون السابقة للإسلام كالفن المصري والرافدي والفارسي والبيزنطي. وعندما انتشرت في عصر النهضة كان ذلك في القرن الخامس عشر والسادس عشر أي في القرن التاسع والعاشر الهجريين. واستمرت غريبة عن تقاليد الفن الإسلامي.

ومع أن (فيتروف) كان قد تحدث منذ العصر الروماني عن علم المنظور، فإن ذلك كان نتيجة للمفاهيم القائمة على عبادة القانون وقواعد الرياضيات ومحاكاة الواقع، وهي مفاهيم نهائية لا تتفق مع مفهوم الإبداع.

والسبب الثاني يبدو في أن المنظور المشترك الذي شمل الكتاب الكريم والأدب والفن، هو منظور روحي وليس منظوراً مادياً، فإذا كان المنظور في التصوير الصيني يقوم على جعل القارئ (أي الناظر

إلى العمل الفني) في وسط اللوحة. وأن نقطة النظر تصدر عن الموضوع مما يجعل الأشياء البعيدة أكبر من القريبة، فإن المنظور في التصوير الهندي يجعل نقطة النظر خلف القارئ. أما المنظور الروحي فإن يقوم على مبدأ آخر^(٨).

تقوم رؤيا المصور لموضوعه على أساس أن هذه الأشياء كلها موجودة بقوة الله تعالى، وهي ترى ليس من زاوية محددة، بل من خلال الكون كله. والأشعة البصرية التي تأخذ في علم البصريات شكلاً مخروطياً، رأسه عند نقطة النظر، هي أشعة نسبية تختلف باختلاف الناظر وموقعه. أما الأشعة البصرية الصادرة عن الكون كله فهي أشعة متوازية لأنها مطلقة. ونستعير هنا أشعة الشمس لإيضاح ذلك. إن أشعة الشمس قائمة وحيوطها متوازية وظل الأشياء يساوي ويطابق أبعاد الأشياء ذاتها. أما أشعة مصباح ما فهي مخروطية، وظل الأشياء معها هو أكبر، ويزداد اتساعاً مع ابتعاد الظل عن الشيء. ولقد اختار المصور الغربي أشعة نسبية تصدر عن عيني المشاهد. أما المصور المسلم فلقد اختار أشعة كونية، ولذلك فإن منظور رسمه كان مسطحاً.. ولأن هذه الأشعة كانت قائمة وكونية شاملة، فإن مرتسمات لا حد لها تسقط على اللوحة، شملت الأشعة الكونية، فجعلت اللوحة بدون فراغ، بل إن المرتسمات لتوضع أحياناً فوق بعضها مكونة لحمة نسيجية هي الرقش الهندسي، الذي ينتظم على شكل مساحات هندسية أساسية تؤلف نجومياً وسطوحاً، تحمل معان كونية.

ب - في الرقش:

إن النجمة السداسية التي تتكون من مثلثين أساسيين تمثل الكون المؤلف من الأرض والسماء، الأرض مثلث قاعدته في الأسفل، والسماء مثلث قاعدته في الأعلى. والنجمة الثمانية المؤلف من مربعين، تمثل أيضاً الكون، مؤلفاً من مربع يرمز إلى الجهات الأربع (الشرق

والغرب والشمال والجنوب) ومربع يرمز إلى العناصر الأربعة (الماء والهواء والنار والتراب)^(٩).

والله، هو الكون وهو الحق وهو الزمن وهو الوجود، والمصور هنا يعيش في المناخ الكوني الإلهي، ليس لأنه يصلي ويتعبد، بل لأنه يرى الله من خلال وحدة الوجود والكون ﴿وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم﴾. إنه كان حليماً غفوراً ﴿[الإسراء: ٤٤/١٧]﴾.

إن ثمة انفصلاً بين عالم الواقع بذاته وبين الواقع الحدسي أو الواقع السديمي الذي يعيش وينمو في ضمير المصور، ولقد تأكد ذلك الانفصال والتباين بوضوح في الفن الحديث، واتفق علماء الجمال المعاصرون على إقرار الانفصال بين الواقع الحقيقي والواقع الفني. ولكن الغرب منذ عهد الاغريق وحتى عهود المسيحية، قام على مبدأ مادي، حتى الرب فإنه نزل من السماء إلى الأرض واصبح شخصاً مشابهاً للإنسان عند الاغريق والرومان ثم في بداية المسيحية. وما زال الغرب يرى في المسيح قوة السماء على الأرض، بينما قام الشرق المسلم على مبدأ آخر، فالإنسان يتجه إلى الملاء الأعلى ممثلاً بالسماء، أو يتجه إلى الكون ممثلاً بالدائرة أو النجمة، أما الرسول فهو بشر يحمل رسالة سماوية ويدعو باستمرار إلى الله ﴿ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله﴾ [البقرة: ١١٥].

إن عملية التصعيد والتسامي باتجاه السدة الإلهية هو تفسير ديني لما يسمى بلغة الفلسفة المعاصرة «محاية المطلق». ومهما حاولنا التوسع في الفقه الاسلامي، فإن الفلسفة تنظر إلى هذا الدين من خلال مبدأ أساسي وهام هو مبدأ التوحيد، الذي لا نرى لتمامه نظيراً في العقائد الأخرى. ولذلك فإن فلسفة الفن الإسلامي ليست فرعاً من فروع الفقه الاسلامي بقدر ما هي مظهر من مظاهر الحضارة

الاسلامية، شأنها في ذلك شأن الفلسفة والعلم والصناعة والفكر، فلكل دائرة الخاصة التي تتماس مع دائرة الفقه وقد تتداخل فيها، ولكنها تبقى مستقلة لتشكل مع غيرها شخصية الحضارة الإسلامية..

إن محاينة المطلق تعني الظرفية التي لا تحديد لها، فالأشياء بذاتها قيم ثابتة منتهية، أما الكامن وراءها أو الخارج عنها بأي اتجاه، فهي قيم متحركة متبدلة متوالدة باستمرار. ويسعى الفنان المسلم إلى البحث عن تلك القيم التي لا يمكن امتلاكها أو إدراكها بالعقل فقط، بل بالحدس أي بالعقل والحس. وهكذا فإن الفن الأولمبي (أي الواقعي الرياضي) الذي ظهر منذ عهد الاغريق وبعث من جديد في عصر النهضة، كان فن الأشياء بذاتها في حالتها المثلى؛ الجمال الأمثل والقوة المثلى والجلال والكمال، ونقلها كان براعة يشهد عليها تاريخ الفن، ولكن الفن الحديث لم يعد ينظر إلى هذه البراعة على أنها إبداع، بل أخذ يرى في البحث عن ما وراء الأشياء الابداع بعينه، وهكذا ظهرت تيارات سرالية وتعبيرية وتجريدية وبصرية مؤكدة على معنى الابداع الجديد. وهو معنى قديم في تاريخ الفن الاسلامي، بل أخذ الفلاسفة الغربيون يتحدثون عن الحدس باعتباره آلة الابداع والتذوق، تماماً كما كان التوحيدي يتحدث عنه قبل ألف عام إذ يقول: إن الفكر مفتاح الصنائع البشرية.. والالهام مفتاح الأمور الإلهية.

ج - في النور:

يختلف الجمالي في الفن الاسلامي عن الجمالي في الفنون الأخرى التي تبدو فيها المحاكاة هدفاً ومعياراً.. فالجمالي الاسلامي، ليس هو في المادة الأكثر تمثلاً للواقع، وإنما هو في الشكل الأكثر تعبيراً عن المطلق. وهكذا تذوب فيه الحدود النسبية، وتتلاشى الذكريات المحسوسة، وتراجع القيم النسبية أمام قوة النور التي تسطع في ضمير الكون.

لقد اعتبر الاسلام النور جوهر الأشياء ﴿الله نور السموات والأرض﴾ [النور: ٣٥/٢٤]. وكان الرسول ﴿سراجاً منيراً﴾ [الأحزاب: ٤٦/٣٣] وجعل القرآن ﴿نوراً يهدي به﴾ [الشورى: ٥٢/٤٢].

كذلك فإن الفنان يسعى من وراء الرقش الهندسي إلى التعبير عن النور من خلال الحركة الوظيفية، ولقد جعلت جامات الرقش نجومياً سداسية أو ثمانية مع مضاعفاتها تعبيراً عن مصدر النور.

وفي العمارة كما في الرقش، فإن النور الذي يتجلى في فناء المبنى وصحن الجامع أو في اللون الأبيض المشرق الذي يكسو الجدران، أو في شكل المئذنة التي هي منارة ضخمة تعلوها ثريا من النحاس، هذا النور هو عنصر جمالي أساسي.

إن إلماح الفنان على إبراز النور والتعبير عنه هو المبدأ الأساسي في تكوين الجمال الإسلامي.

وخلافاً لما يعتقد بعض المحللين من أن التحوير في الفن الإسلامي هو نتيجة لتحاشي الكمال في الفن حسب المذهب الأشعري، أو هو نتيجة «الاستحالة» في نقل الواقع^(١٠). هذه الآراء التي تنطلق من فكرة قصور الجمالي الإسلامي لتمثل الجمالي اليوناني، دون الانتباه أن الجمالي الإسلامي يختلف عن الجمالي اليوناني أصلاً ونتيجة، فهو يرتبط بمسببات الأشياء وليس بالأشياء، إنه يرتبط بالجواهر وليس بالعرضي، بالمطلق وليس بالنسبي.

إن السعي وراء النور أي الجواهر، هو أحد أسباب وحدة هذا الفن. فليس الفن عبادة بل ليست مهمة الفنان أن يزيل بالتحوير الأسباب التي تعمق عملية العبادة، بل ليؤكد الانتماء إلى جوهر الكون، الانتماء للوحدانية التي تسود الفكر الإسلامي، ولذلك نراه موحداً على امتداد العصور والمسافات.

لقد آمن الفنان الغربي بجمال جسد أفروديت الأثوي، وبجمال جسد المصارع الهرقلي الأولمبي، وكانت هذه الأعمال الفنية آيات جمالية، وأما الفنان الإسلامي فلقد نظر إلى هذه الأعمال على أنها آيات البراعة. بينما احتفظ لنفسه باعتبار الأعمال الفنية في قصر الحمراء وجامع قرطبة وفي منبر القيروان وفي المقرنصات السلجوقية والزخارف الفاطمية آيات إبداعية. وجميع هذه الآيات تتلأأ بفعل التشكيلات المتخالفة نوراً وظلاً، حتى تبدو كأنها كتلة من الماس الجوهري الذي هو نور الوجود.

د - في الشكل والمضمون:

لقد استعارت الجمالية الإسلامية بلاغتها من القرآن الكريم، فكما أن مضمون الكتاب وصياغته بتفاعله لكي يشكل معاً جمال البلاغة القرآنية، كذلك فإن معاني الصيغ النباتية أو الهندسية في الرقش، ومعاني الكتابة القرآنية في الخط البديع، تتفاعل لكي تؤلف مع الشكل المبدع، الفن الإسلامي.

15 لقد كانت بلاغة القرآن البيانية ومضمونه الشامل الأساس النظري والفني لإبداع الخط العربي. والرقش وهو الصيغة التصويرية، كان تحولاً رمزياً من الكلمة إلى الصورة، تم ذلك بتأثير المضمون القرآني، فالرقش هو مضمون وصورة، هو مضمون روحي وصورة هيروغليفية. إن نظرة فاحصة ندقق فيها في تحولات الخط وأشكاله، تبين لنا كيف انفصلت الزخارف المرافقة له، سواء في الخط اللين أو اللين الكوفي وكونت الرقش، وهو الفن الذي اختص به الفنان المسلم وانتشر متطوراً متنوعاً، محمولاً على جميع الأشياء، من عمارة ومتاع وثياب.

16 وهكذا ثمة أواصر واضحة بين الفكر الإسلامي والخط والرقش، هذه الأواصر التي تدفعنا دائماً إلى البحث عن النظرية الجمالية في مبادئ العقيدة والفلسفة الإسلامية.

ومع ذلك فإن الفن الاسلامي لم يكن فناً دينياً، بمعنى أنه لا يقوم بوظيفة دينية محددة، وليس هو فرضاً من فروض الدين، وليس في مصادر الشريعة الاسلامية ما يجعل الفن صيغة دينية، وليس من حق بعض المؤرخين أن ينظروا إلى هذا الفن على أنه فن الدين الإسلامي ولكنه يبقى فن الحضارة الاسلامية.

٣ - بين الفن والفكر الإسلامي:

لقد أورث الإسلام فكراً شاملاً ذا شخصية متميزة في جميع حقول الفقه والعلم والفن. ولقد أسهم في نشر هذا الفكر وتعميق النظر فيه مسلمون مؤمنون وعلماء من جميع أنحاء البلاد الإسلامية على حد سواء. بل لقد مارس الفن الإسلامي خارج أرض الإسلام جماعات من غير المسلمين، واشترك الصناع المهرة من غير المسلمين وبخاصة المسيحيون في بناء وتزيين الأوابد الأولى، مثل قبة الصخرة والجامع الأموي في دمشق والجامع الكبير في قرطبة. لم يؤثر دينهم على اشتراكهم. ومع أنهم حملوا في مشاركتهم تقاليد الفنون غير الإسلامية، إلا أنهم مع تقدم الفكر الإسلامي وانتشاره، أصبح عليهم أن يتقادوا إلى تنفيذ العمل الفني تبعاً للتقاليد الجمالية والفنية التي نمت مع نمو الفكر الاسلامي واستقلال شخصيته.

ومع ذلك يبدو لنا واضحاً أن الفن الإسلامي كان تطبيقاً للفكر الإسلامي، فثمة تداخل بين الفكر وصيغ الفن نجمعنا نقول، إن القواعد الجمالية التي قام عليها الفن، هي ذاتها قواعد الفكر التي استقرها علماء كالكندي والفارابي والجاحظ وأبي حيان التوحيدي. ونحن عندما نعيد قراءة هؤلاء العلماء فإننا سنجد أمامنا الخيوط الأولى التي حاكت بمهارة بنية فلسفة الفن الإسلامي^(١١).

لقد استطاع أبو حيان التوحيدي ومنذ أكثر من ألف عام أن يقيم علماً جمالياً كاملاً، سابقاً بذلك جميع علماء الجمال في العالم. ولقد

كان منصفاً عندما استشهد فيما قدمه بآراء وأفكار المعاصرين من علماء زمانه كالسجستاني والسيرافي، ويعتبر كتابه «الإمتاع والمؤانسة»^(١٢) مصدراً أساسياً لأفكاره التي نتابها في كتبه الأخرى.

ولأن الخط العربي كان وما زال المجال الذي تفتحت فيه عبقرية المسلمين الابداعية، فظهر من الخطاطين قطبة المحرر وابن مقلة وابن البواب معاصر التوحيدي وياقوت المستعصي ومير علي والحافظ عثمان وغيرهم كثير، فإن هذا الخط كان موضوع حديث الكتاب من أمثال ابن النديم في الفهرست^(١٣) والقلقشندي^(١٤) والتوحيدي^(١٥) عند الكلام عن الجمالية الإسلامية.

وهذا يعني أن ما قدم من أفكار فلسفية لا يخص إبداع الخط وحسب، بل إن ما كتب يعني الابداع بصورة عامة. فلقد فهم المسلمون أن أواصر تجمع بين جميع أشكال الفنون، والشعر والعمارة والرقص والخط، ففي العمارة قصيدة ونحت وموسيقا، وفي الرقص رقص وأنغام، وفي الخط عمارة وغناء وتصوير، وفي الشعر جميع الفنون.

مكر مفر مقبل مدير معاً

كجلمود صخر حطه السيل من عل

هو بيت امرئ القيس يصف به حصانه. وفي هذا الوصف نرى حركة وصوتاً وتشكيلاً تمثل الفنون كلها.

والخط العربي هو فن الرسم والعمارة وهو فن المعاني التي تصاغ ألحاناً. فإذا أخذ مثلاً على الإبداع فإنه لم يقصد بذاته فقط، بل عني به جميع أشكال الفنون الأخرى.

على أن ما قدمه الأوائل ليس كافياً لوضع نظرية شاملة لفلسفة الفن الإسلامي. فلقد انقطع المفكرون قروناً عن الحديث في الابداع الفني، وعندما ظهر علم الجمال في الغرب، كان على المسلمين أن

يتعلموا منه قواعد الابداع والتذوق، ولم يفتنوا إلى أن هذا العلم خاص بفن العربي الذي يجعل الجمال الجسدي أساساً للجمال الفني، فأخذوا عن هذا العلم وتعلموه في جامعاتهم، وعندما حاولوا فهم الفن الاسلامي على أساسه وقعوا في خطيئة الحكم على هذا الفن بالقصور.

ولكن ما أن وجدوا الفن الغربي الحديث وقد تجاوز قواعد علم الجمال الموروث عن افلاطون، واخترق الشكل الانساني إلى روحه ومعانيه وأحلامه وأفكاره، وظهرت التيارات اللاواقعية وبخاصة الفن التجريدي، حتى انكشف التناقض بين الفكر الجمالي الافلاطوني والفن الحديث. وأصبح من الضروري البحث عن علم جمال جديد يختلف عن المفاهيم الفلسفية التي كانت سائدة في عهد كنتز وهيجل.

إن زعزعة مكانة علم الجمال من أنه علم الفنون جميعاً، دفعت إلى البحث عن فلسفة جمالية خاصة بالفن الإسلامي. وكان هذا أول الطريق الى إعادة تقييم هذا الفن، الذي كثيراً ما اعتبره المستشرقون زخرفة، أو تجريداً لا يتعاده عن الشبه المحرم في الإسلام.

ومع أن بعض المختصين بالفن الإسلامي^(١٦) أرادوا بحسب خلفياتهم الدينية أو النظرية أن يفصلوا جمالية الفن الإسلامي عن الجماليات الأخرى، وإن يبحثوا في أصالة الفن الإسلامي وفلسفته، فإن دراستهم لم تسلم من عقدة الفكرة المسبقة الثابتة، من أن هذا الفن هو وليد المنع، وأنه فن ديني وأن أصوله تكمن في الفن البيزنطي أو الفن الساساني السابقين للفن الاسلامي.

وإذا كان أحدهم يفخر باكتشافه المنظور اللولبي في فن المنمنمات، فإنه لم يستطع تأويل هذا المنظور من الناحية التصاعدية

التي كانت عاملاً مشتركاً لتكوين العمارة والرقش والموسيقا والتجويد
القرآني والطواف أيضاً.

ولقد اندفع بعض المفكرين المسلمين^(١٧) للبحث عن أصول نظرية
للفن الاسلامي أو العربي، ولا نشك أن محاولاتهم تعتبر اللبنة الجيدة
لإيضاح الخلفية الفلسفية للفن الاسلامي.

وغني عن القول، إن إبراز هوية هذا الفن له أهمية بالغة في تحديد
ملامح الذاتية التراثية الثقافية، التي تجهد الأمم والمنظمات الثقافية
العالمية والاقليمية في توضيحها ودعمها. فالفن الاسلامي شكل من
أشكال الشخصية الاسلامية، وفي دراسته تعمق في أبعاد هذه
الشخصية ومحاولة لتحديد ملامحها. وهي دراسة تاريخية تفيد في
وضع أسس أصالة فن المستقبل.

إن التعرف على الهوية الثقافية ليس بحثاً مجرداً، بل هو مشروع
بعيد يساعد في تحديد ملامح فن جديد ويدعم حمايته من الهجانة
والتفاهة والتشتت.

لقد انقاد الفنانون الحديثون وراء تيارات الفن في الغرب، ومنهم
من استغل عناصر الفن الاسلامي في تطبيق هذه التيارات والأساليب،
بحجة تحديث هذا الفن، ولم يفتن هؤلاء إلى أن تحديث الفن
لا يعني دمج الفنون الأخرى، بل يعني جعل الفن القديم حديثاً، أي
تطويره ومتابعة الابداع فيه. فالأصالة ليست في نقل القديم وتكراره،
بل في المحافظة على قواعده وأصوله. من هنا كان علم الجمال
الاسلامي العتيد ضماناً لتحقيق الأصالة في أي عمل فني حديث.

إن اتجاهات تأصيل الفن الحديث بدأت تزداد أهمية، وأصبح نقاد
الفن في البلاد العربية وفارس وتركيا يسألون عن فن حديث ينتمي
إلى الجذور الاسلامية. وإذا لم تتوضح المعالم النظرية للفن الإسلامي،
فإن عملية تأصيل الفن ستأخذ مسار التقليد والتكرار، مما يناهض

مفهوم الفن القائم على الإبداع. ولكن عناصر الإبداع في الفن الاسلامي ستساعدنا في تكوين منطلقات الفنون الحديثة.

٤ - تكوّن المدينة الاسلامية:

يحدد المشهد البصري للمدينة الاسلامية خصائص الهوية العمرانية الأصلية، ومرد ذلك إلى القيم الروحية التي تصدر عنها جميع أجزاء هذه المدينة المؤلفة من نواة أصلية هي المسجد، ومن أسواق وأحياء سكنية ومن أسوار.

فالمسجد هو المكان الجامع، فيه تتحقق صلاة الجماعة، فيلتقي الناس ضمن دائرة الحي، وفيه يلتقي المسلمون يوم الجمعة ضمن دائرة المدينة، ويلتقى الراغبون بالعلم من الكبار والصغار دروسهم فيه، ويمارس الفقهاء والقضاة وأصحاب المذاهب والطرق نشاطاتهم، وفيه يتلى القرآن ويروى الحديث، فهو المركز الذي يشع الثقافة، وهكذا تقوم حول المسجد المؤسسات الدينية الاضافية كدور القرآن والحديث والحمامات والبيمارستانات والزوايا، والمكتبات والعطارين والمدارس، كما تقوم في طرف من أسوار المدينة قلعة لحماية السلطة والجنود، وحولها أسواق للخيل و السروج والعلف.

هكذا تكتمل عناصر المدينة الاسلامية. وهي النموذج الحضري الأكثر ارتباطاً بالقيم الاسلامية، يبدو ذلك في شكل الأزقة والحارات التي تتغلغل في أحشاء المدينة كالشرايين، يمر الناس من خلالها وهم في مأمن من العوارض الطبيعية (الشمس والمطر والعواصف)، فهي ملتوية تارة ضيقة أو عريضة تارة أخرى، لكي تحقق للإنسان جميع متطلباته الأمنية والجمالية والاجتماعية. لقد تحدث (رايت) عن جمالية الطرقات المتعرجة التي تفاجيء المارين بما وراء منعطفاتها. فتسليهم وتنسيهم مشقة السير، وهي عملية تحقق الاتصال بين البيوت والأسواق أو المساجد دونما عناء أو وسائط انتقال^(١٨)..

ويتكون نسيج المدينة القديمة حسب الضرورات الاسكانية المباشرة، وهي بذلك تختلف عن المنطق الرياضي الذي يقوم عليه النسيج العمراني الحديث في الغرب. والمعروف بمصطلح (Zoning).

إن هذه الطرقات تحدد أقسام المدينة وأحياءها، فالمدينة الكبيرة تتشكل من مجموعة الأحياء التي تنشأ تبعاً. وقد تكون هذه الأحياء مقر عشائر مختلفة أو تكون مقر أهل اختصاص علمي أو حرفي أو تجاري، وهكذا تتكون المدينة من مجموعات إثنية متكاملة تحقق وحدة اجتماعية متضامنة تقوم على الروابط الوثيقة بين الحياة الدينية والثقافية من جهة، والحياة الاقتصادية والسياسية من جهة أخرى^(١٩)

لقد انشئت مدن إسلامية جديدة لم تكن موجودة قبل الإسلام، وتحولت مدن أخرى قديمة وأصبحت بعد زمن قصير إسلامية الروح والمظهر، وهكذا كان الإسلام الذي انتشر في أكبر رقعة جغرافية ممكنة قد حقق ازدهاراً حضرياً متنامياً، فالمدن الإسلامية تتميز بحيوية فريدة، فهي تبرز وتتمو وتبرعم وتفتح.

20

وعلى الرغم من اتساع أرض الإسلام، فإن الوحدة الحضرية ما زالت الحقيقة الأساسية التي تغذيها العقيدة الإسلامية التوحيدية. يتمثل ذلك في اتجاه المدينة نحو القبلة، وفي عدم ارتفاع البيوت عن مستوى المسجد، فهي من طابقين لا يعلو واحد على آخر لكي لا يقتحم الجيران حرمة بعضهم، وواجهات البيوت متقشفة اعترافاً بفضيلة التواضع، على عكس داخل البيوت. وقد لا تتوفر الحدائق العامة في المدينة الإسلامية إلا في الضواحي، ولكن رثة المدينة تتألف من جماع الرثات الموزعة في جميع منشآت المدينة، حيث الصحن أو الفناء وقد عكس أحلام المؤمن بالجنة التي وعد بها الله عباده الصالحين، فكان الصحن بأشجاره ورياحينه وفسقياته، حقيقة فردوسية لا نرى نظيراً لها في العمارة غير الإسلامية، فالمقياس الذي قامت عليه المدينة الإسلامية هو الإنسان من حيث هو حضور مادي

وعقيدة، هذا الانسان المسلم الذي يفرض على مدينته شروط الثوابت البيئية (المناخ والتلوث)، والمعيشية (الراحة والسلام)، والدينية (الثقافة والأخلاق)، وهكذا تبدو المدينة الإسلامية وعاءاً إنسانياً إسلامياً، وغلباً حضارياً يحدد ملامح الهوية الإسلامية التي سادت في عمران المدن جميعها.

ومن المؤسف أن عوامل طارئة أصبحت مفسدة للمقياس الانساني في العمران الحديث، سببها تسرب العقلية العمرانية الغربية، وانحلال العلاقة بين الانسان والمدينة، وتداخل الثقافة العلمانية مع الثقافة الإسلامية. وسرى المقياس الرياضي الذي كثيراً ما يخالف المقياس الانساني، ويجعل المدينة الحديثة منافية للإسلام، بروحانيته وأخلاقه، وأصبحت المدينة الحديثة تطرد المدينة القديمة، بل تعمل على تدميرها عندما تجعل منها مستودعاً لنفايات المدينة الحديثة ومسكناً للطوائف المحتاجين.

٥ - تكوّن العمارة الاسلامية:

لقد ابتدأت العبقريّة الابداعية بإنشاء العمارات لوظائف مختلفة، ولكنها تتجمع لكي تدخل في خدمة العبادة، فالجامع والمدرسة والرباط ودار الحديث والمدفن والمشفى، تدخل كلها ضمن نطاق وظيفة العبادة، ولا يكاد غيرها من المباني يخلو من قاعة للصلاة يدل عليها المحراب، ومع ذلك تؤدي وظائف أخرى غير تعبدية، ولكنها تبحث عن أسرار الكون من خلال التقرب من الله.

لقد كان المسجد أهم المباني التي احتوت روائع الفن الاسلامي من رقص وخط وعمارة. ولم تكن هذه الفنون ضرورية للعبادة ولم يأمر بها الدين بل نهى عنها. وأول مسجد في الاسلام أنشأه الرسول كان سقيفة على جذوع النخل. ولم تكن للمسجد إلا وظيفة أساسية، هي اجتماع المسلمين للتقرب من الله والصلاة والتسبيح بحمده متجهين

إلى الكعبة، يحتويهم حيز يرمز إلى بيت الله. وكان الأذان دعوة إلى الصلاة وتعظيماً وتكبيراً لشأن الله تعالى، ولم تكن المثذبة أو القبة والمحراب من عناصر عمارة المسجد، ولكن المعمار الذي فهم من عمارة المسجد أنها تعبير عن الكون بشكل مصغر، أقام بيت الصلاة تعلوه قبة تمثل السماء، وأنشأ المحراب ليكون مدخلاً ودهليزاً رمزياً، يصل هذا الكون الصغير بالكعبة والبيت الحرام.

ثم رفع المآذن مشرّبة ذرواتها المدببة، مخترقة حجب السماء، وبدأ الجامور النحاسي ثريا مؤلفة من ثلاثة أقمار وهلال، وأصبحت هذه الثريا المعلقة في الفضاء رمزاً لتوطيد ارتباط المسجد بالسدة الالهية.

إن هذه الرموز التي تؤكد وظيفة المسجد، كان يمكن أن تكون مجردة من أي فن، ولكن الفنان وجد فيها حيزاً مناسباً لتوزيع عناصر تعبر عن الجمال المحض والمعاني السامية، فلم يكن أمامه إلا إغناء هذا الحيز بالرقش والخط، مبتعداً بكثير من الحذر عن تصوير المواضيع النسبية والتي تخدم أغراضاً دنيوية مادية، وعندما ربط بناء المسجد بالجد السياسي كما في جامع أصفهان، كان يتعد عن المعاني الروحية ويقع في شبهة خدمة الأغراض المادية السياسية.

ومع ذلك فإن عمارة المساجد لم تكن عمارة صروح جامدة، بل كانت عمارة لممارسة الدين ضمن أفضل الشروط، فلقد فطن المعمار أولاً إلى ضرورة ملاءمة العمارة مع المناخ، فجعل للمسجد حرماً هو بيت الصلاة المغطى، وصحناً هو الفناء المفتوح على السماء والمحاط بأروقة، ولقد أخذ هذا المبدأ عن مسجد الرسول في المدينة، واستمر حتى إذا ابتكرت وسائل التكيف اقتصر المعمار على بناء الحرم دون الصحن في المساجد الحديثة.

لقد اقتصرت المساجد الأولى على طابع الجلال، فكانت مجرد أعمدة معاد استعمالها مع تيجانها تحمل سقوفاً، مباشرة أو عن طريق

قناطر وأقواس، فتجعل الحرم غابة رائعة التكوين، كما في الجامع الأموي في دمشق وجامع قرطبة الكبير ومسجد سيدي عقبة في القيروان. ولم تلبث عناصر الفن أن أغنت هذه المباني الأولى، نرى ذلك واضحاً في مسجدي قرطبة والقيروان، ولكننا لا نشك أن مسجد قبة الصخرة والجامع الأموي، كانا منذ بداية إنشائهما حافلين بالزخارف والرسوم الفسيفسائية والخطوط التي ما زالت واضحة حتى اليوم.

وفي العصر العباسي ظهرت عمارة دينية مستمدة من تقاليد الفن الرافدي السابق للإسلام، نراها في مسجدي سامراء وأبي دلف. وتقدم فن العمارة المسجدية في العصور الفاطمية والمغربية (المرابطين والموحدين) أخذاً بالتكامل والتنوع، مع المحافظة على الوحدة والتي لم تتأثر رغم دخول عناصر تركية وفارسية في العمارة الدينية، ووصل فن العمارة ذروته في أصفهان والقاهرة ثم استانبول، هذه العواصم التي ما زالت تحفظ أروع المساجد الصفوية والمملوكية والعثمانية.

وإذا كان المسجد قطب المدينة الإسلامية التي حوت الأسواق والمتاجر والخانات والمشافي والمدارس والقلاع والحصون، فإن البيت يبقى الخلية العمرانية الأولى والتي استوعبت طرازاً متميزاً منسجماً مع الظروف المناخية والروحية التي يسعى الإنسان إليها.

19 إن انكفاء البيت إلى داخله وانفتاح فناءه باتجاه السماء سمة متميزة في البيت الإسلامي، وقد بدا من خارجه متواضعاً متقشفاً، وتجمعت محاسنه وزخارفه في واجهاته الداخلية المطلة على الفناء، وفي قاعاته التي زخرفت سقوفها وجدرانها بالخشبيات الملونة، كما زخرفت أرضها بالرخام المجزّع، وتكيفت حرارتها، في الصيف تندفق مياه السلسيل والنوافير لكي تخفف من جفاف الجو وحرارته، وفي الشتاء فإن ارتفاع أرضية هذه القاعات عن مستوى تحرك الهواء البارد، وارتفاع السقوف وسماكة الجدران المبنية من الحجر أو الآجر والمغلقة

19

24

23 بالخشب، قمينة بحفظ حرارة هذه القاعات وحمايتها من برودة الجو في الخارج، ثم إن الفناء الداخلي، هو الفيصل بين الجو الخارجي والجو الداخلي، فلقد ثبت أن الهواء الخارجي، بارداً كان أم حاراً يحوم فوق الفناء فلا يخترقه لعدم وجود منافذ له تمتص تياراته. وهكذا ففي هذا الفناء المنفتح على السماء يستمد الساكن رحمة وهدوءاً، ويتمتع بالمناخ الداخلي الذي يحميه من التلوث الخارجي والضجيج. ويعيش ساكنه باستقلال تام عن عالم خارجي صاخب، ويسكن إلى نفسه وأسرته في جنته التي زخرت بأروع النقوش وأسمى الآيات، وفيها زرعت نباتات الجنة ذاتها، الأعناب والتين والزهور، تندفق فيها عيون جارية على برك ضخمة، تؤكد معنى الفردوس في كل بيت مهما كان صغيراً.

24 إن عناصر العمارة الداخلية، الزخارف الخشبية والحجرية والجصية والخزفية، هي وحدات فنية حلت في العمارة الاسلامية محل التماثيل واللوحات التي تزين المباني الباروكية في أوروبا. يضاف إلى هذه العناصر القطع المنفصلة الاستعمالية، من أثاث وبسط وأوان وأسلحة وثياب، والتي كانت أيضاً روائع الفن الابداعي.

٦ - الإبداع في الصنائع:

25 لقد مضى زمن كان الفن الغربي محصوراً باللوحة والتماثيل، واعتبرت صناعة الأشياء الاستعمالية من الفنون الدنيا أو الفنون التطبيقية، ولكن ظهور الآلات والصناعات الفنية جعلت الأعمال اليدوية على اختلاف وظائفها من الفنون الرفيعة.

لقد كانت جميع الأعمال اليدوية في الآثار الاسلامية المختلفة هي من الفنون الرفيعة، ولم يميز الصانع الفنان بين أثر وآخر بسبب صنعته ووظيفته، بل بسبب القيم الابداعية التي يتضمنها والتي كونت أهميته. وعند دراسة الفن الاسلامي فإن فنون الخرف والخشب

والمعادن هي من الفنون الجميلة الإبداعية التي تدخل في نطاق الإبداع الإسلامي، وتمتلىء متاحف العالم بالأباريق الخزفية والألواح القيشانية وبالسيوف الدمشقية وبالجلود المغربية وبالحرير الموصلية وبالكتابات الكوفية المشجرة أو الثلثية والنسخية، وبالخطوط المرقنة والمنمنمات الفارسية.

وليس صعباً تمييز التحف الإسلامية، فالوحدة الفنية التي تتمتع بها، تجعلنا ندرك هويتها دونما خطأ. بل إننا لنستطيع التعرف على عصر كل عمل فني من خلال أسلوبه، فهذه الوحدة في الشخصية والهوية لا تتنافى من التعددية والتنوع، فالفن الإسلامي يتمتع بحرية إبداعية لاحد لها، كانت سبب التنوع الغزير الذي لا يتنافى ولا يؤثر في وحدة هذا الفن التي تبقى علامة هامة من علامات وحدة الشخصية الثقافية.

- (١) A.Papadopoulo: 1976 L, Islam et 1, art musulman - Paris -
Mazenod
- (٢) هما لوحتان للمصور الاسباني المشهور غويا.
- (٣) النووي: شرح صحيح مسلم - ١٤ - ص ٨١.
- (٤) L.Massignon: Les méthodes de la réalisation artistique des
peuples de 1.Islam-Syria 1921
- (٥) مستشرق سويسري درس النقوش الإسلامية.
- (٦) كاتب وناقد فرنسي
- (٧) ذكر القرآن العقل والتعقل ٤٩ مرة والصيغة الغالبة (ألا تعقلون).
- (٨) انظر، الفصل الثاني.
- (٩) البهنسي: معاني النجوم في الرقش العربي - الندوة العالمية في استانبول
- نشر مركز أبحاث التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية - ص ٥٣.
- (١٠) Papadopoulo. A: Op cit pp. 53-56.
- (١١) البهنسي: فلسفة الفن عند التوحيدي - دار الفكر - دمشق ١٩٨٧
- (١٢) التوحيدي أبو حيان: ١٩٤٢ الإمتاع والمؤانسة - ج ٢ - ص ١٣٤ -
تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين
- (١٣) انظر في ذلك: ابن النديم ١٩٧١ الفهرست - طهران.
- (١٤) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الأنشا - الطبعة المصورة.
- (١٥) التوحيدي: ١٩٥١ رسالة في علم الكتابة - تحقيق ابراهيم الكيلاني -
نشر المعهد الفرنسي بدمشق.

Grabar.O: 1973 The formation of islamic Art-Yale-pp (١٦)

19-24

(١٧) نذكر منهم: بشر فارس، حسن فتحي، شاكر حسن آل سعيد، سيد نصر، على اللواتي، عبد الكبير خطيبي.

Serjeant. R.B: The Islamic City. UNESCO-Cambridge - (١٨)

1980 - U.K.P. 90-Ellesseeff "Phisical Layout".

(١٩) البهنسي: العمارة العربية - الجمالية - الوحدة - التنوع. نشر المجلس

القومي للثقافة العربية - الرباط - ١٩٩١.

الفصل الثاني

الخصائص الروحية للجمالية الإسلامية

- ١- البعد الثالث في الجمالية الإسلامية.
- ٢- التصوير التشبيهي وأنواع المنظور.
- ٣- المنظور الروحي في الفن العربي الإسلامي.
- ٤- المنظور اللولبي.
- ٥- المنظور المطلق في الفن الحديث.

الخصائص الروحية للجمالية الإسلامية

١- البعد الثالث في الجمالية الإسلامية:

يبدو أحياناً أن الوظيفة الأساسية للفن هي الدلالة الفكرية أو الأدبية، وبهذا المعنى يصبح الفن لغة تشكيلية لأفكار عامة. ولكن الفن العربي يبدو على النقيض متحرراً من هذه الوظيفة مستقلاً بذاته، فاللوحة في مخطوطة شأنها شأن موضوع تصويري على سجادة، أو على جدار بناء أو على أنية ما، تبقى مستقلة عن الواقع بل تحمل واقعاً جديداً كما يقول ورنغر^(١)، وهي في نزوع مستمر للتحرر من الدلالة المحددة والسعي نحو التعبير عن الذات، كصورة أو كرقش أو كصيغة تصويرية، فعندما يريد فنان ما أن يباشر عملاً تصويرياً، فإنه يتدبّر أولاً بوضع المخطط الأولي الذي سيوزع عليه عناصر موضوعه.

هذا المخطط يعادل المخطط المنظوري الذي يضعه الفنان الغربي، والذي يقوم على علاقات فيزيائية ضوئية تحدد حجوم وأبعاد العناصر في نطاق البعد الثالث للوحة.

ولكن الفنان العربي عندما يخطط للوحة فإنه لا يهتم بقواعد المنظور الخطي، بل هو يسعى إلى تصوير الأشياء من حيث هي موجودة بذاتها.

إن قوانين الوجود المادي للأشياء التي يحكمها في الغرب علم المنظور وعلوم أخرى، يقابلها لدى العرب قوانين روحية يحكمها مفهوم الوجود الأزلي «الله»، ومفهوم فناء الأشياء وعلاقتها بالوجود الأزلي.

26

لقد استعار بابادوبولو Papadopoulo^(٢) كلمة «طرح» للدلالة على عملية التخطيط الأولى هذه، ونحن نرى أنها تعني المخطط الروحي Diagramme spirituel، ذلك أن الفنان العربي يحاول أن يخطط لمنظور روحي يقوم على مفهوم الوجود الأزلي.

إن تأمل التصوير الإسلامي مهما كان نوعه، ومن أي عصر كان، يبين لنا أن هذا الفن لم يعتمد في تأليفه على أي عنصر من عناصر المنظور الخطي. فلا وجود لخط أفق معين، ولا تحديد لزاوية رؤية، كما لا محل لنقطة هروب، بل إن كل عنصر من عناصر صورة ما يقع على خط أفق خاص. وإذا جاز لنا أن نتحدث عن أشعة إسقاط، فإننا في الفن الإسلامي على العكس نرى نقاط اشعاع تنتشر في أنحاء اللوحة كلها، فكأنما الأشياء ذاتها هي مصدر الرؤية.

٢- التصوير التشبيهي و أنواع المنظور:

يعتمد الفن في الغرب منذ العصر الاغريقي الكلاسي على المنظور الخطي في التصوير، بينما يعتمد الفن الصيني على المنظور الطبيعي، أما العرب والمسلمون خاصة فقد قام التصوير في فنههم على منظور روحي.

27

ويبدو المنظور الروحي في الرقش العربي، ففي التكوينات الهندسية تصبح الأشكال الواقعية مجردة مطلقة عندما تنقلب إلى أشكال

هندسية تتداخل فيما بينها بتناسق جميل، منفصلة نهائياً عن مدلولها وعن نسبياتها، إذ لا مجال فيها إلى بداية أو نهاية، أو إلى أي إسقاط أو إشعاع. ولكن ثمة اندياح في تكوين هذه الأشكال المجردة. على أن مسألة المنظور تبدو أكثر وضوحاً في مواضيع التصوير التشبيهي نظراً لعلاقته بالواقع.

ومع أن الفن العربي في بدايته تأثر بالفنون القائمة قبل الإسلام، والمتأثرة بالتعاليم الاغريقية التي تمجد المحاكاة وتؤكد أهمية القانون العلمي في العمل الفني، فإن الفنان العربي استمر بعد الإسلام محتفظاً بطابعه الروحي القديم، منذ بداية ظهور الفن العربي في الألف الثالث قبل الميلاد. وقد تجلّى هذا بطابع رسم الأشخاص والأشكال وفق منظور خاص نطلق عليه اسم «المنظور الروحي».

آ - المنظور الخطي:

لكي نوضح مفهوم المنظور الروحي لا بد أن نعرض لمفهوم المنظور الخطي (شكل ١٠) الذي قام عليه الفن الغربي منذ عهد الاغريق. والذي نراه في الأعمال الفنية القديمة، ولقد قام المؤرخ بلينيوس الصغير بعرض دور كبار المصورين الاغريق في ابتكار هذا المنظور، وفي أحكام تنفيذه، ويذكر من هؤلاء المصورين أبوللودور Apollodor وزوكسيس Zeuxis وباراسيوس Parrhasios. ولقد حاول بطليموس وفيتروف وهما من أشهر علماء الهندسة في العهد الروماني إيضاح قوانين المنظور البصري في العصر الكلاسي، على أن علماء ومعماريين من عصر النهضة وهم ورثة التقاليد القديمة، هم الذين قدموا لنا أسساً علمية لهذا المنظور مازالت قائمة حتى اليوم، استطاعوا بها أن يحددوا نظرية البعد الثالث. وكان الفنانون والمعماريون من أمثال برنللسكي Brunelleschi وجيوتو Giotto والبرتي Alberti وآخرون، رواد المنظور الخطي الذي أصبح من أهم أسس الفن الغربي.

والمنظور الخطي يعتمد على مبدأ أساسي هو أن المشاهد يقف ازاء خط يقع بمستوى بصره، هو خط الأفق، وأن الأشياء أيا كان موقعها، ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب تقع على خط الأفق وذلك على شكل أشعة متجمعة^(٣).

وبهذا يحقق لنا المنظور الخطي إعاد تمثيل الأشكال مشابهة لوضعها في الواقع، ولكن منظوراً إليها من نقطة نظر محدد موقعها بدقة.

والمنظور الخطي، بذلك هو قانون وضعي يفرض نفسه على الفنان، بل يصبح هذا القانون أساساً لتقييم نجاح عمله دون الاهتمام بقوة التعبير والتلوين والسرد، كما تم لروبنز Rubens بعد أن صور لوحته المشهورة «العشاء في كانا». ان هذا القانون المسبق كان سيفاً مسلطاً على حرية الفنان زمنياً طويلاً، مما دفع الفنان المعاصر إلى الثورة على هذا العلم بكل عنف.

ولقد كان سيزان Cezanne وفان غوخ Van Gogh وغوغان Gaugin من أوائل الذين قاوموا خضوع الفن للعلم متأثرين بذلك بالفن الياباني والفن المصري وفنون الاوقيانوس.

أما ماتيس Matisse وبول كلي P.Klee وبيكاسو Picasso وغيرهم، فلقد أصبحوا أكثر رفضاً لمفهوم المنظور الخطي، بعد أن زاروا البلاد العربية واتجهوا إلى التعمق في أسرار المنظور العربي الروحي^(٤).

ب - المنظور في الشرق - الهند والصين:

إن المنظور الشرقي الذي تبناه الصينيون على أرقى مثال، يختلف اختلافاً بيناً عن المنظور الغربي. ولكن بين هذين المنظورين هناك المنظور الهندي الذي يتعلق بالغرب بسبب التأثيرات التي تلقتها الهند عن أوروبا تبعاً لنفوذها السياسي والحضاري على الهند. على أن التأثير الصيني بدا بوضوح في اليابان حيث تبني الفنان الياباني مفهوم المنظور الصيني إلى أبعد الحدود.

المنظور الهندي اقرب إذن من المنظور الخطي الغربي ولكنه بقي متعلقاً بالمنظور الصيني. لقد أخذ من المنظور الغربي خط الأفق كأساس، ولكن عوضاً أن يحوي هذا الخط نقطة هروب واحدة، فإنه أصبح يحوي عدداً من هذه النقاط، بل إن خط الأفق نفسه يتعدد في كثير من الأحيان في المشهد الواحد^(٥).

وهكذا فإن المشاهد هنا لا يفترض فيه الثبات في مكان واحد. كما هو الأمر في المنظور الغربي، بل ان الأمر متروك للفنان الذي يظهر الأشكال على هواه، فتبدو الأشياء بوقت معاً مرئية من جوانبها المجابهة والخفية. (انظر شكلي: ٢ ، ٣).

ان هذه الرؤية الشاملة هي نتيجة للعقيدة البوذية التي يشترك فيها الهنود مع شعب الصين واليابانيين، والتي تقوم على مبدأ وحدة الوجود وتناسخ الأرواح، والله والمخلوق في هذه العقيدة واحد والروح سرمدية.

وتتضح هذه المبادئ العقائدية قديماً عند أهل الصين، وتقوم على أسطورة تزعم أن معبوداً اسمه «بان كو» خلق الأرض منذ مليوني سنة وكانت الرياح والسحب من أنفاسه، وكان الرعد صوته والأرض كانت من لحمه، والشجرة من شعره والمعادن من عظامه والمطر من عرقه، والخلائق كلها من الحشرات التي كانت عالقة بجسمه. ويبدو من هذا الوصف الأسطوري لإله الصين القديم، أن الطبيعة هي الإله الحق. ثم تمثل هذا الاتجاه في تقديس الطبيعة عند الحكيم (لودزه) الذي ظهر في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ووضع كتاباً للقانون (آلدو) وهو مذهب يقوم على صوفية الاندماج بالطبيعة.

ثم ظهرت الكونفوشيوسية عام ٥٠٠ ق.م والتي كانت تسعى للسمو عن طريق الفن. على أن ظهور البوذية في الهند وانتقالها إلى الصين أكد قدسية الطبيعة من جديد، إذ أصبحت الموضوع الأساسي

في التصوير ولها شكل خاص صوفي ضبابي ومجيد، وكانت ممارسة الفن كالعبادة فيها نشوة الاتصال بالخالق.

ان هذه المبادئ العقائدية والتي تقدر الطبيعة، وتجعل الإنسان مندمجاً بها وجزءاً منها، بل هو جزء من الإله والطبيعة، هذه المبادئ كانت أساس المنظور الصيني المختلف تماماً عن مفهوم المنظور الخطي الغربي دون أن تربطه به أية صلة.

ويقوم المنظور الصيني على أن خط الأفق لا يقع أمام المشاهد بل خلفه (وذلك لأن الإنسان جزء من الطبيعة، كما أوضحناه) ثم ان نقاط الهروب أيضاً تتجمع في الأبعاد، وهكذا فان الأمر يبدو مختلفاً جداً عنه في المنظور الغربي. فالفنان الصيني يعطي قيمة واضحة للفراغ ويفتح الأفق على اللامتناهي.

٣- المنظور الروحي في الفن العربي الإسلامي:

لقد تطور علم المنظور حتى ارتبط بالعلوم الرياضية وأصبح أساساً يطبق في الرسم والتصوير، ومع أنه يبقى ناظماً لدقة التعبير عن الواقع، إلا أن عيبه القوي في سيطرته على الفنان والتحكم في رؤيته للأشياء، مما أدى إلى رفضه في العصر الحديث حيث تسابق الفنانون إلى تحطيمه ومخالفته، وكان الانطباعيون من أوائل الذين أنهوا سيطرة هذا العلم على الفن. ولاشك أن هؤلاء كانوا قد تأثروا بمبادئ الفنون الشرقية. واستطاع بعض الفنانين اللاحقين التحول نهائياً عن المنظور البصري وقاموا بتطبيق المنظور الإسلامي الذي يقوم على مبادئ غير رياضية وغير ضوئية، ولكنها مبادئ روحية تصاعدية. فما هو مفهوم المنظور الروحي في الفن الإسلامي؟

إذا عرفنا المنظور البصري بأنه العلم الذي يحدد رياضياً أوضاع وحجوم الهيئات المتعاقبة في البعد الثالث، انطلاقاً من زاوية البصر

واعتماداً على خط أفقي يحدد مستوى النظر، فإننا بذلك نضع أساساً
لتمييز المنظور الروحي الإسلامي ولا يبرز خصائصه.

١- وأول ما يبدو عند المقارنة بين المنظورين، ان المنظور البصري
يقوم على كشف الأبعاد المتعاقبة في زاوية البصر، فيما نراه في المنظور
الروحي يحدد مرتسم الأشياء على مسطح، أو هو يؤول إلى رسم
شريحة الأشياء والمواضيع، وقد تكشفت فيها جميع الخصائص
الشكلية لهذه الأشياء.

٢- ولهذا نقول ان مهمة الفنان العربي كانت دائماً التعبير عن
الرسم بذاته فيما كانت مهمة الفنان الغربي التعبير عن مشهد بذاته.

٣- لقد اهتم المصور في رسمه وتصويره بعدم مضاهاة الله في
خلقه. فلقد درج على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه لأنه يعني
وعاء المضمون الروحي للأشياء، هذا المضمون المرتبط بمقدرة الله
تعالى الذي ينفخ الروح في الأشياء دون مقدرة الإنسان. على عكس
الفنان الاغريقي أو فنان عصر النهضة الذي سعى دائماً للتعبير عن
الكمال الإلهي من خلال الكمال الإنساني، ولذلك لجأ إلى القواعد
الرياضية التي تحدد الأصول المطلقة للجمال والواقع الأمثل.

٤- وثمة أمر هام في المنظور الروحاني، هو أن الكائنات والكون
كله موجود بالنسبة لله، لأنه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائماً
بالنسبة للإنسان. وهكذا فان الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين
الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر ضيقة، على عكس المفهوم الغربي
الذي يجعل الأشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الإنسان، وشتان
بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة، بين رؤية الله ورؤية الإنسان، ولكي
نوضح هذه الخصيصة نستعير الشمس كمصدر ضوئي شامل ونأخذ
الشمعة كمصدر ضوئي محدد، ونحن نعرف أنه ليس للشمس زاوية
ضوئية على نقيض الشمعة، ولذلك فإن الأشياء المتعاقبة في الحزمة

الشمسية تظهر بقياس واحد وانعكاسها واحد، أما الأشياء المتعاقبة في الحزمة الضوئية الصغيرة فهي ذات قياسات متغيرة يتحكم فيها قانون المنظور الضوئي اياه.

ولكن المثال يبقى قاصراً، فإذا كانت أشعة الشمس اسطوانية وأشعة الشمعة مخروطية، فإن للأشعتين مصدراً ضوئياً ثابتاً لا يسقط على الأشياء إلا من جانب واحد، أي أن الرؤية في الحالين تكون من جانب واحد. أما الرؤية الإلهية فهي اشعاعية لشمولها وضخامتها، ثم هي رؤية من جميع الجوانب لأنها صادرة عن نقاط لا حد لها وغير ثابتة لأن الله يملأ الوجود. وهكذا فإن حزم الرؤية الإلهية المسلطة على الأشياء بزوايا قائمة لا تتجمع في مصدر واحد، بل انها لتصدر من جميع الاتجاهات. ولأن الفن عاجز عن أن يرسم بشكل مجسم جميع وجوه الأشياء الموجودة بالفعل وبالنسبة لله، فإنه يقوم بتجميع اسقاطات الرؤية الإلهية من جوانبها المختلفة ورفضها على سطح واحد. وهذا ما سعى بيكاسو إلى تقليده دون نجاح كامل.

٥- وهنا نقول، إذا كان الموضوع في المنظور الروحي لا يرى من خلال عين الإنسان بل من خلال عين الله، فإن هذا الموضوع ينفصل عن الواقع ويصبح شيئاً جديداً وواقعاً جديداً يفرض نفسه على الناظر، في حين تبقى المواضيع الخاضعة للمنظور البصري، تابعة لشروط الناظر الذي يفرض مفاهيمه العلمية وقوانينه المكتسبة على الفن، وهذا مخالف لأهم مبادئ الفن وهي الطرافة والجدّة.

٦- ومع ذلك فإن المنظور الروحي لا يتنكر للواقع ولا يهمل دور الناظر، فإذا كان المصور الذي يطبق قواعد المنظور البصري يحاول إبراز الواقع كما تلتقطه عدسة آلية، ساعياً لارضاء عادة الرؤية عند المشاهد، فإنه بذلك إنما يصور الأشياء من زاوية اختارها هو وفرضها على المشاهد، أما المصور الروحي فهو يأخذ من الواقع عناصره الفنية (السجادة مثلاً والطاولة والإطار المعماري والأشخاص) ويرسمها ثم

يرصفها على سطح واحد لكي يبدو ما فيها من جمال فني، فليس ما يهيمه الجمال الشئبي الموضوعي.

٧- على أن هذه العناصر المقسمة المستقلة تندمج في وحدة العمل الفني بسبب صغر حجم الصورة في الفن العربي الإسلامي، وهذا ما ألفناه في المنمنمات وفي الصور الترقينية (الإيضاحية) الموجودة في المخطوطات. أما في الصور الكبيرة التي تزين واجهات المباني وجدرانها فإنا نرى العنصر الواحد في اللوحة، قد انفصل لكي يصبح لوحة مستقلة لا علاقة لها بالشئ ذاته، وهذا ما يسمى بالرقش العربي. وقد يعود هذا العنصر المستقل لكي يشكل جزءاً من لوحة منمنمة، وهذا ما درج النقاد على تفسيره من أن منمنمة ليهزاد مثلاً، إنما تشمل عدداً من العناصر المأخوذة عن زخارف ورقوش كبيرة.

٨- وهكذا فإن المنظور في لوحة مسطحة يبقى حراً مطلقاً لا تقيدته قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث، من خلال زاوية البصر المحددة.

٩- إن هذا التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع، يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر، وهي متفاوتة في المدة بحسب ما فيها من تدقيق تجميلي وتكويني. فيما نرى أن الصور المعتمدة على المنظور البصري محددة بلحظة زمنية واحدة، وهذه اللحظة سريعة جداً لأنها أشبه باللقطة الفوتوغرافية.

١٠- إن هدف الفنان العربي هو أن يجعل الأشياء مجابهة للناظر من خلال أجمل ما فيها، دون أن تشوه قواعد المنظور حقيقتها، وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية، فإذا كانت الرؤية الإلهية للإنسان، والتي تتحكم في تحديد المنظور الروحي ذات أشعة مستقيمة كأشعة الشمس نظراً لشمولها واطلاقها، فإن وصولها إلى الأشياء لا تقطعه حواجز صناعية وعلمية كما هو الأمر في علم المنظور، عندما

تقطع أشعة الشمس العدسات المقعرة أو المحدبة أو المواشير، التي تضيق الحزم الضوئية أو تنشرها أو تحللها، وهكذا فإن الرسوم تبقى اسقاطاً للأشياء وليس انعكاساً لها.

١١- ولا بد من الإشارة إلى الفرق بين المنظور الروحي العربي والمنظور الهندي، فهما متشابهان في عدم استقرار عين الناظر للمشاهد، ولكن العين في المنظور الروحي تبقى مطلقة الحركة بدون قيود، ولكنها في المنظور الهندي تتحرك ضمن تعدد خطوط الأفق عنده، أو ضمن تعدد نقاط الهروب على خط الأفق الواحد. ولكنهما مختلفان تماماً في جميع الأمور التي يقيى المنظور الهندي مشابهاً فيها للمنظور الغربي.

١٢- ويبدو الفرق ضعيفاً بين المنظور الصيني والمنظور الروحي، ذلك أن نقاط الهروب عند الصين تتجمع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد لا أمامه، في حين نراها عند العرب متوازية في الفراغ ولا تتجمع، أو أنها تتجمع في بؤرة تقع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد في نقطة اللانهاية.

١٣- أما الظل فقد يكون موجوداً في التصوير العربي، ولكن إن وجد فهو لا يخضع لوحدة المصدر الضوئي كالظل في التصوير الغربي، بل إن مصدر النور متغير، فهو نور إلهي وليس نور الشمس، وعلى الأقل هو يخضع لمشيئة المصور كما هو الأمر في الظل في التصوير الهندي.

١٤- إذا كان المنظور الخطي يسعى إلى إبراز البعد الثالث أو العمق بأسلوب رياضي علمي، فإن المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماماً، بل انطلق وفق مسيرة مختلفة، فالعين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنتقل من بؤرة الصورة إلى حواشيتها بحركة متصلة

لولبية، ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال وهي العين أو اليد.

ولقد قام بابا دوبولو Papadopoulo في كتابه «جمالية الفن الإسلامي» بإثبات هذه الطريقة، فاستعرض مئات من المنمنمات فلم ير من بينها ما يخرج عن هذه القاعدة.

والواقع أن هذا البعد الثالث اللولبي Spirale يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الإسلامي حسبما شرحناه.

يختار الجماليون في تحليل الهدف الذي يدفع الفنان العربي والراقش إلى املاء فراغات العمل الفني بعناصر كثيفة، ولقد فسر أكثر التقاد هذا العمل من أن الدوافع فيه هو الفرع من الفراغ L'horreur du vide والذي يطلق عليه بالألمانية Raumscheu كما يقول وورنغر^(٦) وكما أوضحه يونغ C.G.Jung، وهذا الفرع قديم عند الشعوب البدائية وفي فنونهم، ولكنه عند العرب يبدو متأكداً بنزعة ملحّة، وهي محاربة إبليس التي لا يقابلها بالأهمية إلا عبادة الله ذاته، فحيث يسعى المرء إلى مقاومة إغراء إبليس يكون قد أرضى الله وأطاعه والعكس بالعكس. ولكي لا يترك الفنان العربي مجالاً في عمله الفني لعبث إبليس وتخريه، فإنه يقوم باشغال جميع الفراغات في عمله الفني، إما بإضافة عناصر شكلية في تصويره التشبيهي، أو بتفريغ عناصر تجريدية هندسية أو نباتية في رقصه العربي.

لقد آن الأوان لكي نضع حداً لهذا التفسير الساذج والذي تبناه أكثر مؤرخي الفن الإسلامي. ولنعد إلى نظرية المنظور الروحي التي عرضناها، لكي نجد الأمر مبرراً ضمن نطاق الرؤية التي حددنا ماهيتها.

إن الأشعة البصرية الكثيفة التي تصدر عن المشاهد متجهة إلى الأشياء، وقد صورها المصور بحسب كونها موجودة بفعل الله، هذه

الأشعة تتجه إلى جميع الأشياء وعلى اختلاف وجودها في عمق الوجود، ولذلك فإنها تصطدم بعدد لا حد له من الأشياء التي يلتقطها الفنان وينقلها إلى عمله، ومهما توسع الفنان في التقاطها، فهو عاجز ولاشك عن إكمال واجبه بالتقاطها كلها نظراً لوفرتها في الوجود. ويتجلى ذلك بمثال الكواكب في السماء، فأشعة الشمس الغاربة تصطدم بها على اختلاف وجودها في أعماق السماء، فتظهرها على صفحة واحدة، كثيفة لا حد لكثافتها، ونحن إذا لم نستطع رؤيتها كلها، فذلك لعجز في رؤيتنا، ولعلها تغطي قبة السماء بكثافة وجودها.

ان هذه الأشياء التي تبدو في خلفيات العمل التصويري كثيفة مسطحة، إنما تساعدنا على تفسير وجودها المترامي في البعد، فتتداخل في كون Cosmos الصورة شديدة الاندماج. فعندما لا ندري مكان المشاهد من هذه الأشياء، أهو في أقصى البعد عنها أو في أدنى القرب منها، أو هو في أعماقها، فإن المسافات والفراغات تنعدم لكي تبدو لحمية في هذا الكون التصويري الجديد، الذي تشابكت فيه مصادر الرؤية إلى أقصى حد ممكن.

ومرة أخرى يبدو الأمر أكثر وضوحاً إذا ما لجأنا إلى الرقش العربي الهندسي، فنحن نرى العناصر الهندسية المجردة تلتحم بانسجام مطلق، ضمن نطاق حركة جابذة نابذة تصل المطلق - الله بالكون غير المحدود، وهذه العناصر المفروشة في جميع أنحاء رقعة التصوير، لا تترك مجالاً لثغرة في هذا الوجود الرائع.

٤ المنظور اللولبي:

لقد اكتشف بابادوبولو Papadopoulo^(٧) في المنمنمات الفارسية أن ثمة خطأ ذا شكل لولبي Spirale يمر من خلال الأشخاص الذين يؤلفون الموضوع، ولقد أجرى تجربته هذه على عدد من المنمنمات فلم

يخرج عن برهانه إلا عدد قليل، ولقد تأكد لديه بعد ذلك أن الفنان الفارسي أراد أن يستعيز عن المنظور الخطي الذي قام عليه التصوير في الغرب، بمنظور لولبي يوحى على الأقل باختراق البعد الثالث. وأشار أيضاً إلى أن اللولب هو علامة الانتقال من العالم الخارجي (الملاً الأعلى) إلى الأرض حيث الإنسان وهو نقطة على هذه الأرض. وقد يكون هذا الرأي قد استقر بحسب بابا دوبولو نتيجة العقيدة التواجدية بين الروح والله، التي آمن بها المسلمون وبخاصة اتباع الصوفية، حيث تبدو هذه الحركة اللولبية صادرة عن الله تعالى - مروراً بالدائرة النبوية - ثم بالدائرة المبادهة للوصول إلى الروح الصوفية. ولقد تبدى ذلك بالطوفان حول الكعبة، ودوران المولوية وباكسير الحياة L'eliseir vitae الذي عرف منذ عهد سومر ووصل إلى المسلمين.

ان هذا الكشف الذي قدمه بابا دوبولو يؤكد الطابع الروحي في المنمنمات الفارسية، ولكنه عندما يريد أن يتحدث عن مرقنات مقامات الحريري، وبخاصة أعمال الواسطي المحفوظة في باريس^(٨) فإنه يتجاوزها هنا لكي يعود فيستعملها في مناسبات أخرى.

صحيح أن بعض الصور العربية تدخل في نطاق هذا التحليل فنرى الأشكال وقد أخذت تكوينات دائرية مثل لوحة «أبو زيد يلقي أشعاراً على مجموعة من الشباب» في المقامات المحفوظة في باريس. ولكن ماذا نقول عن باقي اللوحات، حيث لا نرى فيها أثراً لهذا الخط اللولبي.

تبدو قيمة الكشف الذي أظهره بابادوبولو في تأكيد الناحية الروحية في الفن، فالأشياء هنا ترتبط بالمعنى الذي عرضناه. فهي موجودة بالنسبة لله، ولقد أكد على ذلك بهذا الخط اللولبي الذي يتدلى من السماء وينتهي إلى الأرض، بحركة دورانية مستمرة. وفي التصوير وفي المنمنمات نرى ذلك أكثر ارتباطاً عندما ينتظم في خط مستقيم أو عندما تتداخل مع خلفياتها، وقد خرجت كلها عن

خصائصها الواقعية، لكي تشكل عالماً مستقلاً لم يكتمل بناؤه الواقعي بعد، بل بقي صورة في رحم الكون تخيلها الفنان وهو مشدود بقوة إلى خالقه، سابح في سحر المقدرة الإلهية على الخلق والتكوين.

من هنا يبدو التصوير العربي وإلى حد بعيد عملاً حدسياً صرفاً يشترك في تصويره، العقل ممتزجاً بالعاطفة، دون أن يتاح لواحد منهما أن يستقل في انفعاله، لتكوين عمل واقعي صرف يقوم على المحاكاة والمنطق والقاعدة، كما هو الأمر في الغرب، أو لتكوين عمل صوفي صرف يقوم على معاكسة الواقع واللجوء إلى الوهم والهديان وحلم اليقظة، كما هو الأمر في الفن الحديث السريالي.

فالفن العربي ليس فناً واقعياً، وليس فناً «فوق الواقع» Metaphysique وليس هو فن «ما بعد الواقع» Surrealiste بل هو فن حدسي يلتقي في منطلقه مع منطلق الفن المبدع بحسب فكرة الحدس Intuition، كآلية أساسية لبناء العمل الفني. ونحن نعتقد أن المثال الصحيح الذي يمكن أن يقيم عليه أصحاب فكرة الحدس فهمهم للجمال الفني هو الفن العربي.

هـ المنظور المطلق في الفن الحديث:

لقد تم خلال هذا القرن انقطاع واضح بين الفن الحديث وتقاليده الفن الغربي وجماليته، وهذا ما أطلق عليه رونييه هويغ (تغيير القيم)، فقد أصبح الفن وسيلة للتعبير عن القلق والتعب، عوضاً أن يكون وسيلة لإثارة الفرح، مما دفع بعض الفنانين أن يتجهوا إلى الشرق، حيث يقدم مشهداً جديداً مختلفاً عن مشهد الغرب وحياته المحمومة، ويقدم لوحة الهدوء والاستقرار، كما كان يقول غوستاف لوبون.

27

لقد كان هنري ماتيس واحداً من كبار المصورين في أوروبا الذين تأثروا بالفن الإسلامي، وبخاصة بالمنظور الروحي الذي تحدثنا عنه، فلم يعد الشكل عند ماتيس هو الهدف بذاته، بل هو مساحات

تشغلها الألوان والأضواء، تحد بينها خطوط رقشية. وفي لوحته المسماة (المغاربة - ١٩١٠) التي استوحاها من المغرب عند إقامته فيه، لخص فيها كل ذكرياته عن مدينة طنجة، كما يقول اسكوليه، وفي عمله هذا القريب من التجريد يقول ماتيس، أنا لا أمثل نسوة بعينها، فأنا لا أخلق إنساناً بل أبداع لوحة.

ويبقى ماتيس في أعماله مرتبطاً ببعدين فقط متجاهلاً البعد الثالث، مما دفع بعض النقاد إلى وصفه بالمزخرف.

استفاد ماتيس من النور الساطع في المغرب في تبسيط أعماله وتكويناته، فألغى التفاصيل والتدرجات اللونية البسيطة.

لقد زار البلاد العربية وبخاصة الشمال الافريقي، عدد كبير من الفنانين الأوروبيين وبعضهم اشتهر بنزعه الاستشراقية الفنية، نذكر منهم، ديهودينك، شاسيريو ودولاكروا، مستفيدين من مظاهر الحياة في الشرق. على أن بول كلي دخل إلى أعماق الجمالية الإسلامية بعد زيارته إلى القيروان ومصر، وتكون فناً هناك كما صرح أكثر من مرة. وكان من أجرأ المصورين الذين رفضوا المنظور الخطي ولجأوا إلى المنظور الروحي^(٩).

- Worringer: Abstraktion und Einfuhlung - Munich 1908. (١)
- A.Papadopoulo: L'Islam et l'art musulman - Paris 1977. (٢)
- S.Y.Edgerton Jr: La perspective lineaire et l'esprit (٣)
occidental, Paris, Cultures, Vol III, No.4, 1976
- (٤) انظر كتابنا: أثر العرب في الفن الحديث، ص ٢٢٨.
- J.Auboyer: Les esthetique de l'Inde et de la Chine. Dans (٥)
(L'art et l'homme) de R.Huyhe, T.2.p.65
- Worringer: Abstraktion und Einfuhlung. Munich 1908. (٦)
- A.Papadopoulo L'esthetique de l'art musulman. La (٧)
peinture 6 vol. Paris. Lille 1972
- Hariri Schaeffer: Bib. Nat. Paris, no. 5847 FOR 32. (٨)
- (٩) البهنسي: الاستشراق والفن - دار الرائد العربي - بيروت ١٩٨٣،

الفصل الثالث

انتشار الحضارة العربية الاسلامية

- ١ - العرب والإسلام.
- ٢ - أنتشار الأدب والفلسفة.
- ٣ - أثر العرب في الطب والعلوم.
- ٤ - الجمالية الإسلامية في أوروبا.

انتشار

الحضارة العربية الاسلامية

١ - العرب والاسلام

قامت الحضارة العربية الاسلامية على أرض واسعة تبتدىء من شواطئ الاطلسي حتى الخليج الفارسي، ومن شواطئ البحر الأبيض المتوسط شمالاً وحتى رمال افريقيا المتوسطة جنوباً، وكانت الشعوب المنتشرة على هذه الأرض، ذات دين واحد وتكلم لغة العروبة ولها نفس المؤسسات في أكثر الأحيان.

ولقد وصف غوستاف لوبون^(١)، عظمة هذه الحضارة قائلاً «عندما ندرس أعمال العرب العلمية واكتشافاتهم، فإننا نرى أنه ليس من شعب استطاع مجاراتهم بنفس الوقت القصير وبنفس الوفرة الهائلة. وعندما نمتحن فنهم فإننا ندرك أنه يملك أصالة لا سابق لها».

ان هذه الشهادة هامة جداً لتأكيد أصالة الحضارة العربية، حضارة تعود إلى ما قبل الاسلام وتمتد حتى يومنا هذا، ونستطيع أن نحدد أطراف الحضارة العربية الحديثة بقولنا، إنها حيث امتدت اللغة العربية، ذلك أنه حيث توجد اللغة العربية فثم شعب عربي وحضارة تنتسب الى العرب. لقد كان لظهور الاسلام أثر في جمع شتات العرب وفي خلق دولة عربية واحدة يحكمها الرسول ومن جاء بعده من خلفاء.

ولكن هذا لا يعني أن العرب لم يكونوا قديماً في تلك المنطقة، بل أن امتداد العرب بعد الاسلام في سورية والعراق والمغرب لم يكن الا استعادة ورجوعاً كما يقول شبنغلر^(٣).

ومنذ اللحظة التي ظهر فيها الاسلام على يد الرسول محمد ﷺ قرر النبي الكريم أن يجمع القبائل العربية في دولة كبيرة ديمقراطية موحدة. ولقد حاول أن يمدن هذه القبائل وأن يثقفها وأن يوجهها نحو وحدانية الله، وحدانية قديمة وأصيلة في عقيدة العربي منذ بداية تاريخه^(٣).

لم يحضر الرسول ﷺ الجهاد بل هم خلفاؤه الذين جاؤوا بعده والذين فتحوا البلاد ووسعوا رقعة الأرض العربية، فلقد خرجت الامبراطورية البيزنطية والامبراطورية الساسانية منهكتين في صراعهما مع العرب، ثم لم يلبث هؤلاء أن سحقوا الأولى وقضوا على الثانية وهكذا سجلوا أعظم انتصارين. في اجنادين عام ٦٣٤، وفي اليرموك عام «٦٣٦» ودانت لهم بهما المقطعات البيزنطية في فلسطين وسورية ثم في مصر عام ٦٤٠ - ٦٤٢. وثم انتصار آخر في القادسية عام ٦٣٧ وفي نهوند عام ٦٤٣ قضوا فيه على الفرس. وخلال بضعة سنوات امتد العرب في افريقيا وآسيا ووصلوا حتى نهر الهندوس^(٤).

وكانت الحضارة الأموية في سورية في ازدهار مستمر، ولم يكن هم الثورة الاسلامية إلا أن تجعل من دمشق عاصمة العرب.

وفي عام ٧٦٢ أقام المنصور ثاني خلفاء بني العباس عاصمته الجديدة «بغداد» التي أصبحت بسرعة أول عاصمة في الشرق.

وبسرعة مذهشة نجح العرب بعد الاسلام بتحقيق الكثير من المنجزات الحضارية نذكر أهمها فيما يلي:

في مجال العلم: فلقد كان الشعار السائد «من سعى الى العلم سار في طريق الله» ولقد تبع العرب هذا المبدأ دائماً، وهكذا أصبح عدد

الطلاب في الدراسة الابتدائية والعالية لا ينقطع عن الازدياد. ففي عام ١٠٦٥ أسست في بغداد الكلية النظامية، وفيها كان يعلم القرآن والحديث، والفقه والشريعة الشافعية، النحو والادب والجغرافية والتاريخ، علم الاجناس والآثار وعلم الفلك والرياضيات والكيمياء والموسيقى والرسم الهندسي.

ولقد اتصل العرب بالحضارات الكبرى العالمية التي كانت موجودة آنئذ كالحضارة الاغريقية، ثم أصبحوا الوسطاء الذين نقلوا هذه الحضارات الى العالم العربي، ويؤكد ذلك ما جاء على لسان ريزلر اذ يقول^(٥) «لقد نقل العرب الى أوروبا الغربية التراث العلمي والفلسفي للاغريق، واستطاعوا بذلك أن يوسعوا الافق الثقافي للعصور الوسطى، وأن يتعمقوا الى أبعد حد في الفكر والحياة الاوربية». ولقد كان هم الخلفاء والامراء بالدرجة الأولى، النهوض بالآداب والفنون والعلوم. وهكذا ولدت نزعة الاكتساب من الشرق عند الغربيين. فمنذ عام ١١٣٠ كانت قد تأسست في طليطلة كلية للترجمة قام عليها البطريرك ريموند، وقد ابتدأت بترجمة أشهر ما كتبه العرب مثل كتب الرازي وأبي القاسم وابن سينا وابن رشد الى اللاتينية.

ولقد كتب غوستاف لوبون في مؤلفه الكبير «حضارة العرب» هذا المقطع الهام: «حتى القرن الخامس عشر، لم يكن من كاتب يمارس غير حرفة النقل عن العرب، فلقد كان من تلامذة العرب، أو من النقلة عنهم كل من روجيه باكون، وليوناردويز، وارمان دوفيلانوف، وريموند لول، وسان توما، والبرت الكبير، والفونس العاشر ملك كاستيلا. وكان البرت الكبير من اتباع ابن سينا وكان سان توما من اتباع ابن رشد».

ولقد وصف (اغريبا فون نيتسهام) تقدير الغرب لابن سينا والرازي وابن رشد فقال «لقد استقبلت كتب هؤلاء في الطب بثقة تفوق تلك التي كانت لابوقراط وجالينوس، ونالت حظوة قصوى

عند الناس الى درجة انه إذا ما حاول أحد ممارسة الطب، كان عليه الاعتماد على كتب هؤلاء، والا اتهم بمحاولة الاضرار بالمصلحة العامة^(٦).

٢ - انتشار الأدب والفلسفة:

ان أول من ترجم ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية، هو انطوان غالان A.Galland سنة ١٧٠٤ ، وكان غالان ملحقاً بالسفارة الفرنسية في القسطنطينية، ولقد شغف بالمخطوطات العربية والتركية ونسخ وترجم العديد منها وكان استاذ ديربلو D'Herbelol قد ابتداء كتابه الضخم (الموسوعة الشرقية) فأكملة غالان.

لم تكن ترجمة الليلي التي قام بها غالان جيدة وأمينه، ومع ذلك فلقد بلغت من الشهرة حداً بعيداً وأقبل على قراءتها حتى الملوك، وكان الاعتقاد أن ما ورد في الليلي من قصص ووصف يطابق الواقع.

وعندما ترجم «لين Lain» الليلي سنة ١٨٤١ ، كان أكثر دقة وحذر تام وكانت ترجمته مصدراً روحياً للكتاب. ولقد تزوج لين من جارية مسلمة، فعاش في بيئة اسلامية ساعدته في كتابة مؤلفه (المصريون المعاصرون).

على أن الفكر العربي بقي بعيداً عن التأثير الأجنبي، محافظاً على شخصيته عبر العصور. ويقول ريزلر «أنه لما يدعو الى الاستغراب ان الادباء العرب لم يتأثروا أبداً بالآداب الاغريقية الواسعة».

بل على العكس لقد كانت قصص الف ليلة وليلة أثراً عربياً تقليدياً انتشر في جميع أنحاء الغرب. وقد طبع منه في أوروبا خلال قرنين ما يزيد عن ثلاثمائة طبعة، وأصبحت هذه القصص موحية للكتاب الافرنج، بل ان فولتير يعترف انه لم يزاوّل فن القصص الا بعد أن قرأ الف ليلة وليلة أربعة عشر مرة، كما أن أحد مشاهير القصصيين

الفرنسيين تمنى أن يحو الله من ذاكرته كتاب الف ليلة وليلة حتى يعيد قراءته فيستعيد لذته.

وكتاب الف ليلة وليلة مؤلف من مجموعة قصص تعود الى عهود مختلفة، وهو وان نسب الى الفارسيين والهنود، ولكن السيد فيل Wiel كتب في مقدمة ترجمة الكتاب الى الالمانية ان أكثر هذه القصص هي عربية صرفة وان حوادثها جرت في بغداد والبصرة ودمشق والقاهرة. وقد أيد هذا الرأي عدد من الباحثين والمستشرقين أمثال مكدونالد وليتمان.

وأوضح لوبون أن هذا الكتاب ألقى نوراً ساطعاً على العرب والشرقيين وعلى الناحية الايجابية لخصائصهم. بل لقد أثار في نفوس الغربيين السعي للتعرف على الشعوب التي كانت وراء هذا الاثر العظيم، وقد لا يكون من المبالغة القول، ان هذا الكتاب كان أول الطريق الى الاستشراق وانتشار حركته في الغرب.

كتب بايرون لصديقه غوستاف مور عام ١٨١٣ يقول:

«فلنكتب عن الشرق، انه النهج الشعري الوحيد فتقافات الشمال والجنوب والغرب، استنفدت جميعها ولم يبق أمامنا الا هذا الشرق. أما القليل الذي أفعله أنا، فليس سوى صوت أطلقته في البراري الواسعة ليمهد السبيل أمام الاستشراق، وإذا كان قد أصاب بعض النجاح، فإنه الدليل على أن الناس اصبحوا ميالين نحو الشرق».

27 وثمة كتاب آخر شهير هو «المقامات» كتبه أبو محمد الحريري (١٠٤٥ - ١١٢٢) المشرف على التعليم في بغداد، وفيه سرد مواقف الحارث بن همام من مغامرات أحد المتشردين أبي سعيد السروجي المحدث الرائق «أبو الكذب والخديعة وجميع أنواع الخيل» ولقد ضم هذا المخطوط عدداً من الرسوم الايضاحية الرائعة، منها رسوم للمصور الشهير محمد الواسطي وهذا المخطوط موجود الآن في المكتبة الوطنية

في باريس وكان في حد ذاته، مصدر الهام لأكثر الفنانين الحديثين والمعاصرين مثل أنغر وماتيس وكلي.

الشعر من حيث هو تجربة روحية، يشغل المكان الأول في الأدب العربي. ولقد أجمع المستشرقون على أن قرابة قوية تجمع بين الشعر العربي في النسيب والغزل، وبين شعر جماعة التروبادور في جنوب أوروبا وجماعة مينيسانغر Minnesanger. ويجزم بعضهم أن انشودة رولان ذات أصل عربي، وإن سرفنتس مؤلف دون كيشوت قد استلهم كتابه من القصص العربي الذي يصف حياة الصعاليك العرب أمثال السليك والشنفري وتأبط شراً.

ولم يعد اقتباس دانتى من الأدب العربي موضوع شك، فلقد أثبت المستشرقان (٧) آسین بلاثيوس الاسباني وشيروللي الايطالي ان كتباً اسلامية عن معراج محمد كانت متداولة في ايطاليا قبل ميلاد دانتى (٨)، وأن شعراء معاصرين له ضمنوا شعرهم شيئاً من قصة المعراج. وتأكد لديهم أن الأواصر بين رسالة الغفران للمعري وبين الكوميديا الالهية قوية جداً (٩).

واقد اندفع الشعراء والادباء والفلاسفة الغربيون ايضاً في العصر الحديث وراء الشرق، وهكذا كتب شاتوبريان عن عبقرية المسيحية وتحدث لامارتين عن رحلته في الشرق وظهر هيغو في مشرقياته شديد الالتصاق بهذا العالم الساحر. إلا أن أعظم الأدباء الذين تأثروا بالشرق كان غوته في ديوان شعره الشهير «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» (١٠) وجعل عنوانه باللغة العربية على الغلاف. وقد كتب هذا الديوان بعد أن قرأ القرآن وأمعن فيه وألم بأشعار حافظ الشيرازي واطلع على تاريخ الرسول العربي وقصة الاسراء ودرس بطولة صلاح الدين. وقد تضمن هذا الديوان الكثير من آيات القرآن بل انه يقول في بعض أشعاره: «إذا كان الاسلام معناه التسليم لله فإننا لا محالة أجمعين. نحيا ونموت، مسلمين».

وقد كتب غوته مسرحية عام ١٧٧٣ موضوعها مناجاة محمد ﷺ وقد خلا بنفسه ليلاً بعيداً في جوف البادية المترامية، وكان الشاعر بذلك يصور آية من سورة الأنعام في دحض الشك. وبعد المناجاة يدير الشاعر حواراً بين محمد ﷺ ومرضعته حليلة، وثمة حوار آخر بين علي وفاطمة.

ولقد استغرق غوته في قراءة الشعر العربي وخاصة الجاهلي وقال في ذلك «دع الاغريقي المثال يجبل الطينة ويصنع التمثال، أما نحن فإن متعتنا لهجة الفرات، نسبح فيها مسترسلين مع عنصر الماء، حتى إذا ارتوت غلة النفس، تفجرت أفويق الشعر فياضة مترنمة».

ويقول «لكي يسعد العرب في يديهم راتعين في بحبوحة فضائهم، أولاهم المولى ذو الفضل العميم أربع نعم: أولى هذه المنز العمامة، وهي زينة أروع من التيجان كافة، ثم الخيمة يحملونها من مكان الى مكان. ثم حسام بتار، هو أمنع من الحصون وشاهر الاسوار. وأخيراً وليس آخراً. القصيد الذي يؤنس ويفيد ويستهوئ اسماع الحسان الغيد»^(١١).

وابتدأ الادب القصصي الالماني بملحمتين مقتبستين من الأدب الافرنسي المتأثر بالأدب الاندلسي المجاور، أما الملحمة الأولى فيطلق عليها اسم «انشودة الاسكندر» وتحكي قصة الاسكندر في الشرق، وهي تشابه رواية القرآن عن ذي القرنين والصور المنيع الذي بناه. والانشودة مليئة بال نوادر والاقاصيص الشرقية التي لا سبيل الى انكارها. أما الملحمة الثانية فهي انشودة رولان وتحكي التقاء الفرنجة بالمسلمين.

ويعتبر فولفرام فون اشينباخ من أعظم أدباء اوربا في القرون الوسطى، وهو أكثر أدباء زمانه تأثراً بالثقافة العربية الاسلامية، وأشهر مؤلفاته «بارتسيفال»^(١٢). ويعتقد أن هذه الكلمة منحوتة من الكلمة

العربية «الفارسي» إذ أن المؤلف يعترف أن أصل هذه القصة كان مكتوباً باللغة العربية، كذلك امتلأت هذه الملحمة بكثير من الالفاظ العربية الاصل.

وفي مجال التاريخ فإن بعضاً من أسماء المؤرخين العرب قد سجل في سجل الانسانية، كالطبري ٨٣٩ - ٩٢٣ والرحالة الكبير المسعودي ٨٨٥ - ٩٥٦ وغيرهم ممن نرى أسماءهم منقوشة على واجهة مكتبة الجامعة في باريس.

وفي مجال الفلسفة يجب علينا أن نذكر أولاً المعتزلة الذين حالفوا العقل في دراساتهم. ثم الكندي الذي يصل عدد كتبه الى ٢٦٥ مؤلفاً، والفارابي الذي توفي عام ٩٥٠ ومن الكتب التسعة والثلاثين التي تركها الفارابي نلاحظ بصورة خاصة كتاب «احصاء العلوم» و «آراء أهل المدينة الفاضلة».

أما اخوان الصفا وهم جماعة سرية تأسست في البصرة عام ٩٨٣ ، فهم يتصورون أن الحقيقة تلد من التقاء الافكار وليس من الفكر المعتزل، ولقد تحدثوا بحرية في جميع المشاكل الاساسية.

ويعتبر ابن سينا قمة الفلسفة العربية التي لم يلبث الغرب أن قدمها بعد قرنين من وفاته على أنها من صلب الفلسفة المدرسية.

وفي بغداد كان يعيش حجة الاسلام الغزالي. ولكن الفيلسوف العربي الشهير الذي ترك أبعد الأثر في الفكر الأوروبي، كان بدون شك هو ابن رشد. وهو يعتبر عادة من متممي فلسفة ارسطو، ولكن وكما يقول لوبون «ان هذا المتمم تجاوز في بعض الأحيان معلمه، وأصبحت اجتهاداته مقبولة في كثير من الأمور».

ومن أشهر الاوربيين الذين تخصصوا بدراسة وتدریس فلسفة ابن رشد في الصوروبون كان «دوبرايان» الذي لاقى في سبيل ذلك العذاب والسجن والحرمات الكنسي.

٢- أثر العرب في الطب والعلوم:

وفي الطب تقول هونكه Hunke^(١٣) «لقد ظل كتاب الفخر الرازي في الطب المرجع الأساسي في أوروبا لمدة تزيد عن اربعمائة عام، دون أن يزاحمه أي مؤلف، ولقد نقله كاهن من كهنة الاديرة ممن كانوا يقومون بمهنة الطب في أوروبا. وقد بلغ تقدير الباريسيين للرازي، ان أقاموا له نصباً في باحة القاعة الكبرى في كلية الطب، كما علقوا صورته في قاعة اخرى تقع في شارع السان جيرمان، بحيث يراها طلبة الطب كل يوم».

وفي مجال العلم، فلقد سجل العرب مراحل هي في غاية الاهمية. وكان الخلفاء أبرز المشجعين على العالم والمناصرين للعلماء والمترجمين.

ويبقى اسم جابر بن حيان في الكيمياء معادلاً لاسم أبو قراط في الطب. أما الخوارزمي فكان من أكبر علماء الرياضيات في القرون الوسطى. ولقد ترجم كتبه بعد ثلاثة قرون العالم الانكليزي فون باث A. Von Bath، وعنه عرف العرب الخوارزمي وعلم الجبر واللوغاريتم، وهي كلمة منحوتة من اسمه. وفي عام ٩٧٦ اخترع محمد بن أحمد الصفر. وكانت كلمة الجبر من مصدر عربي كما يدل عليها لفظها. وفي الفيزياء ومنذ بداية القرن التاسع كان الكندي يبحث في قوانين الضوء. ثم جاء ابن الهيثم ليكتشف المجهر. وقاس البيروني «دافنشي الاسلام» الوزن النوعي للجسام. وتروي الكتب أن البابا سلفستر الثاني تعلم الارقام العربية والحساب من عرب الاندلس وقام بنشر ما تعلمه في ايطاليا، ومنها انتقل ذلك إلى غربي اوروبا.

٤ - الجمالية الاسلامية في أوروبا:

تابع العرب أيضاً تطوير حضارتهم في مجال الابداع الفني. ولا بد أن نشير أن الفن العربي لعب دوراً هاماً في مجال الحضارة

العربية على عكس ما يعتقد البعض. لقد دخل الفن الى جميع مظاهر الحياة العربية، وخاصة فن العمارة. ومن المؤسف أن الحروب والغزوات التتارية أتت كلياً على قصور بغداد وسامراء. وفي دمشق ما يزال الجامع الأموي مثلاً حياً على العمارة الإسلامية في بداية عهدها (١٤).

ولكن الفن العربي الصرف يظهر بعضه في قصر المشتى وقصر الحير وقصير عمره ومدينة سامراء، ويبدو مزدهراً وواضحاً في قصر الحمراء في غرناطة والمسجد الكبير في قرطبة والازهر في القاهرة وفي جميع المدارس في فاس (١٥).

أما فن النحت فإنه يبقى محصوراً ضمن حدود التزيينات المعمارية التجريدية، ولقد برع النحاتون العرب في إنجازها بدقة.

والمقاعد الخشبية والابواب كانت مزينة أيضاً بحفر رائع على الخشب، وثمة حفر على العاج والعظم غلف به القرآن الكريم. كذلك المرصعات السورية المحفورة بالذهب والفضة. وكانت السيوف الشامية تحمل بعض التزيينات والكتابات العربية وأحياناً الرسوم التشبيهية. ولقد أخذ الغرب عن العرب، في مجال العمارة القبة والأقواس التي انتقلت عن طريق البيزنطيين، وكانت مكسوة بالفسيفساء، مضاءة بالزجاج ومزينة بالمينا، وكانت بصورتها هذه تؤكد منشأها الشرقي.

وفي القرن العاشر والحادي عشر أخذت فرنسا وخاصة في شرقها وجنوبها طابعاً جديداً هجيناً في عمارتها، ولد في نهاية العصر الكارولنجي وجمع عناصر التزيين عن العمارة الآجرية، التي استحضرت من بلاد الشرق الأدنى، والتي نقلت من العراق وسورية عن طريق البيزنطيين أو من الأندلس الى الغرب. وكما أطلق عليها العالم الأثري (كادافالش Cadafalch) هي بدوات الفن الرومي الذي

امتد منذ القرن الثامن والتاسع في لومبارديا وفي توسكانيا، ثم وصل في القرن العاشر الى كاتالونيا من طرفي البيرنه، حيث ترى كنائس مقبية ككنيسة سانت سيسيل دو مونتسير وسان مارتان دو كانيفون ١٠٠٩ . ثم امتد في البروفانس وسافوا وبورغون وسويسرا الفرنسية.

وهكذا نرى الفن العربي مطبقاً في الكنائس المسيحية على شكل تزيينات. هذا عدا أن أكثر الابنية قام بإنشائها معماريون عرب وأهمها ما كان في كاتالونيا، حيث نرى المحارب والأقواس من الحديد، وحيث الأطناف محمولة على عوارض، والنحت المطرز في تاج الاعمدة، والفسيفساء الذي يعلو قمريات الابواب. ولقد كتب (بريس دافزن D'avesne) «انهم العرب الذين أعاروا الغرب الابراج المنزلية والمشريات، والتي أصبحت منذ نهاية القرن السادس عشر واسعة الانتشار في الغرب».

ويجب أن نذكر أن الأوربيين في العصور الوسطى استعانوا بكثرة بالمعماريين الأجانب، ولقد ذكر دولين في كتابه عن تاريخ باريس «ولقد اشترك في عمارة النوتردام في باريس معماريون عرب».

وقد يضيق المجال هنا للحديث عن أثر العرب على الفنون المعمارية الاوروبية عبر التاريخ. فلقد تحدث المؤرخون كثيراً عن هذا الأثر نذكر منهم سميث Smith وفيلمان Filman وكورجوا Courjoi واميل مال E.Mal وكادافالش Cadafalch والازار Alazard وغيرهم. ونحيل المستزيد إلى مؤلفاتهم.

ولئن كان تأثير العرب هاماً في أجزاء أوروبا التي لم يشغلها العرب أنفسهم، بل آثارهم، فإن الأمر يبدو أكثر وضوحاً في البلاد التي سيطر عليها العرب، يعني في اسبانيا وفرنسا وايطاليا. أما اسبانيا التي حكمها العرب زهاء ثمانية قرون، فلقد حفلت بتأثيرات ليس من الممكن اغفالها في اللغة والعادات والفن. وما زالت الأوابد شاهدة

هناك على عراقة الحضارة العربية الاندلسية التي وصلت الى حد الاعجاز وبخاصة في بناء جامع قرطبة وقصر اشبيلية وقصر الحمراء في غرناطة.

ثم إن تأثير العمارة العربية في اسبانيا واختلاط الفنين العربي والاسباني ولدا فناً خاصاً هو اسلوب المدجنين، الذي ازدهر بصورة خاصة في القرنين الرابع عشر والخامس عشر والذي استمر حتى القرن السابع عشر. ولم تكن ابراج الكنائس في طليطلة إلا نسخاً عن المآذن. أما العمارات التي بناها المسيحيون في المناطق المستقلة أثناء الحكم الاسلامي فقد كانت عربية أكثر منها مسيحية، وذلك مثل قصر سيقوفيا الذي يشابه قصر طليطلة. ان أكثر المدن الاسبانية اليوم، وبخاصة اشبيلية، ما زالت مليئة بالآثار العربية، فالمنازل فيها ما زالت تبنى وفق الاسلوب العربي مع فارق بسيط هو أنها أقل تزييناً وثرورة.

وعندما زار اوجين دو لاكروا الاندلس، لاحظ بصورة جلية هذا التأثير، فكتب الى صديقه بيره Perret هذه الرسالة المؤرخة في ٥ حزيران ١٨١٩ «لقد وجدت في اسبانيا كل ما كنت قد خلفته في المغرب، لم يتغير فيها شيء الا الدين»^(١٦).

28

أما في ايطاليا، فإنه يكفيننا لفهم مدى تأثير العرب عليها أن نذكر هذه المقاطع من شعر بترارك شاعر ايطاليا الاكبر يقول: «ماذا؟.. أيحل شيشرون محل ديموستين. ويضحى فيرجيل شاعراً بعد هوميروس، ثم لا يبق بعد العرب من هو قادر على الكتابة!.. نحن متعادلون مع الاغريق في أكثر الاحيان، وأحياناً تجاوزناهم، بل تجاوزنا جميع الامم، ولكن قل لي، هل تجاوزنا العرب، يا للجنون، يا للرحمة، يا عبقرية ايطاليا انهضي أو فلتنطفتي».

لقد كانت صقيلة محكومة منذ عام ٨٢٧ إلى عام ١٠٩١ من قبل عرب تونس والمصريين وكان تأثير العرب خلال هذه الفترة

واضحاً، فليس لصقلية أن تنس ما قام به الأمير الحسن بن علي الكلبي، فلقد ذكر ابن حوقل أن بالرمو العاصمة كانت تحوي في زمن الحسن ثلاثمائة مدرسة وثلاثمائة مسجد. ومع أن النورماندين حلوا محل العرب بعد عام ١٩٠١، فإن الحضارة العربية بقيت هي السائدة، إذ أن روجر الأول اعتمد في حكمه على المسلمين، حتى أن ابنه روجر الثاني كان يرتدي ملابس العرب وهي جبة مطرزة بالحروف العربية وعمامة. ولقد اشترك العرب في تشييد كاتدرائية بالرمو، وقاموا بتزيينها بالكتابة العربية وبالخط الكوفي^(١٧). ولقد كان لأبي عبد الله الادريسي المكان الأول في بلاط روجر الثاني. وكان الادريسي أول من تصور كروية الأرض فصنع كرة أرضية من الفضة أهداها الى الملك وتصور فيها وجود القارة الامريكية لحفظ التوازن الارضي.

عندما اجتاز عبد الرحمن الثقفي عام ٧١٧ جبال البيرنه الى فرنسا، لم يكن قد مضى على سيطرة العرب على اسبانيا أكثر من ست سنوات. ثم تابع الغافقي الجهاد. وفي عام ٧٣٢ كان العرب قد توغلوا في بروفانس واحتلوا فينيون وغزوا مدينة ليون. ولكن تراجع العرب عن مواقعهم لاسباب عديدة يذكرها التاريخ، فإنهم منذ عام ٨٩٠ أسسوا مستعمرة في بروفانس على الساحل اللازوردي، ومن هذه القاعدة كان العرب يجوبون أنحاء جبال الالب ووديانها ومدنها ويسيطرون على ممرات جبال الالب المؤدية الى ايطاليا. وبقي العرب قرابة ثمانين عاماً في جنوب فرنسا، ولا تزال آثار معاقلمهم وحصونهم قائمة الى يومنا هذا تحت اسم أبراج العرب في كان وأنتيب وغرونوبل.

- (١) انظر ص ٣ G. Le Bon: La Civilisation des Arabes.
- (٢) انظر T.3 Spengler: Le declin de l'Occident
- (٣) انظر ص ١٤٣ R. Grosset: La Civilisation de l'Orient.
- (٤) انظر Risler: La Civilisation Arabe.
- (٥) نفس المرجع ص ٩ .
- (٦) انظر Hunke: Le Soleil d'Allah brille sur L'Occident ..
- (٧) في كتابه الشهير «العقيدة الاسلامية في الكوميديا الالهية».
- (٨) عثر على مخطوط بالفرنسية في مكتبة البودليانا بأكسفورد، مكتوب باللغة الفرنسية القديمة، ومخطوط آخر باللاتينية في المكتبة الوطنية بباريس، وهما ترجمة واضحة لقصة الاسراء والمعراج التي قام بهما الرسول محمد في مملكتي الفردوس والجحيم.
- (٩) انظر كتاب الغفران لعائشة عبد الرحمن «بنت الشاطيء».
- (١٠) انظر الترجمة العربية لعبد الرحمن بدوي.
- (١١) انظر الترجمة العربية لعبد الرحمن بدوي.
- (١٢) انظر ترجمة هذه القصة في العدد الأول من مجلة (فكروفن) الالمانية.
- (١٣) انظر Hunke: Le Soliel d'Allah brille sur l'Occident. ولقد ترجم هذا الكتاب الى العربية في مصر وفي بيروت عام ١٩٦٤ .
- (١٤) انظر كتابنا « الجامع الأموي الكبير » - دار طلاس - دمشق.
- (١٥) انظر دولاكروا في : Les Correspondances .
- (١٦) انظر Ettinghausen: La peinture arabe .
- (١٧) انظر كتابنا « الفن الإسلامي » - دار طلاس - دمشق.

الفصل الرابع

اتجاهات الاستشراق

- ١ - ما هو الشرق العربي.
- ٢ - نحو الشرق.
- ٣ - مستشرقون في فن عصر النهضة.
- ٤ - الفنان الغربي في الشرق.
- ٥ - الفنانون المستشرقون الأوائل.
- ٦ - مواضيع الإستشراق الفني.
- ٧ - طرق استلهام الجمالية الإسلامية.
 - أ - طريق الحروب.
 - ب - طريق التجارة.
- ٨ - رواد الإستشراق.

اتجاهات الاستشراق

١ - ما هو الشرق العربي؟

ليس الشرق عالماً مبهماً خفياً، ولكن معانيه ما زالت سرّاً من أسرار الحضارات الانسانية العريقة كلها. وهو بمفهومه الواسع عالم بعيد المدى في تاريخه وحضارته، إلا أننا في حدود هذه المقدمة سنقتصر الحديث على الشرق العربي الممتد حول شواطئ المتوسط، وعلى مجموعة البلاد التي امتدت فيها الحضارة العربية منذ ما قبل الاسلام. ومما لا شك فيه «أن الشرق لا يعني نقطة في أفق المكان وحسب» كما يقول بول فاليري^(١)، بل على العكس ان ما يعنيه هو الحضارات والاديان التي تعاقبت فيه خلال التاريخ.

ولكن كلمة «الشرق» ما زالت أقرب الى الشعر منها إلى الواقع، فهي بالنسبة لأكثر الغربيين تعني «أراضي الشمس ذات الامتداد الكوني، حيث الجفاف والقحط، تحت شمس لازوردية وضياء ملهب، هي تلائم النجوم التي لا يحدها حصر عبر الليالي الشفافة والغامضة»^(٢). أو هو العالم المليء بالأسرار والمحاط بالغموض الذي بنى عليه الغربيون الاساطير والقصص الخيالية. «انه عالم الف ليلة وليلة في نظر الغرب، حيث الحياة مكرسة للملك يتمتع بالسلطان

المطلق، وحيث الشعب لا يوجد إلا لخدمته، ومع ذلك فهو الأرض السعيدة حيث الزهور لا تذبل تحت سماء دائمة الزرقة، وحيث تنبجس الينابيع لتعطي ماء هو شراب الخلود»^(٢).

ولكن الى أي حد تبقى صحيحة هذه الصورة التي يعيشها الغرب عن الشرق؟ بل إلى أي حد يجب أن تبقى هذه الصورة الشاعرية ثابتة في أذهان بعض أبناء الجيل الجديد في الغرب.. ان الشرق اذا كان ممتزجاً بالاساطير والاوهام أحياناً، فإنه كان في جميع الأوقات شرقاً ساطعاً أمد الانسانية في العالم بكثير من العطايا الحضارية التي ما زالت موضع العرفان والتقدير. ولكن من المؤسف ان نظرة الغرب لم تكن واحدة ازاء الشرق عبر العصور، وذلك تبعاً لتطور ظروف الشرق العربي خاصة. ولكن تاريخ الحضارة في الشرق العربي قديم وعريق، وقصة هذا التاريخ يحفظها الغرب جيداً، ومن خلال كتبه نستطيع أن نستعيد فقرات هذه القصة المجيدة.

٢- نحو الشرق:

مر الشرق بمرحلة اهمال من الغرب، فمنذ أن اكتشف كريستوف كولومبس أمريكا في نهاية القرن الخامس عشر، فإن العالم الجديد بثرواته وخيراته جعل طريق الاطلسي نحو الغرب أكثر اهتماماً وجعل أمريكا قبلة الاوربيين، فلقد ربط الذهب والمال الذي انبجس من هناك، بين شعوب أوروبا وأمريكا وقوى العلاقة بينهما، ومع ذلك فإن صورة الشرق لم تبقى غامضة في تفكير الغربيين فقد ازداد حنينهم لرؤية الجنات حيث لا هم ولا مشكلة ولا شقاء. وكما قال هو ميروس «حيث يقضي الناس حياة هادئة وناعمة». ولكن عندما نضبت الثروات التي فاضت بها أمريكا، تنبه ذهن المفكرين الغربيين الى أن الثروة المادية ليست كل شيء في البناء الحضاري، وأدركوا أن الثقافة التي في الشرق هي كنز لا ينفد يمكن أن يرفد مفكريهم

وفنائهم. ولكن مما يؤسف له، أن الغرب كان ينظر إلى الشرق بعين طامعة وليس بعين الصداقة دائماً، إلا أن الطموح العلمي يتغلب دائماً على الطمع المادي، وهكذا أصبحنا نرى الغرب يهتم بالشرق على أنه مركز حضاري خصب، فأرسل البعثات الاثرية التي كان لها فضل اكتشاف الهيروغليفية على يد شامبليون، واكتشاف المسمارية المنقوشة على الرقم والاسطوانات مسجلة الماضي العريق على يد ثلاثة من كبار النقبين. ثم ابتدأت أسرار الشرق تنكشف. في مصر وفيما بين الرافدين، في سورية وفي جميع أرجاء العالم العربي، وظهر الشرق على أنه المعرفة المكدسة منذ حمورابي وإيحيوتب وامرء القيس وابن سينا في مجال الفنون والعلوم والأدب. ولا بد أن نعترف أن دور العلماء الغربيين كان واسعاً في مجال التعريف بالثقافة العربية، ويكفي أن نذكر شاهداً على ذلك الفصول والمعاهد التابعة لجامعات العالم وبخاصة جامعة باريس التي تدرس الثقافة العربية بجميع فروعها، والدين الاسلامي بجميع علومه ومذاهبه وتاريخه.

ما زال عدد الغربيين المختصين بالفقه الاسلامي وبحياة الرسول العربي محمد ﷺ بازياد، فمنهم من ترجم القرآن أمثال غولدزيهر وبلاشير وماسيه ومازاسي. ولايمانهم بعمق الثقافة العربية الاسلامية فإنهم لم يضعوا حدوداً لبحوثهم ودراساتهم.

وفي مجال الآداب والفلسفة وعلم الاجتماع فإن عدداً كبيراً من الغربيين ترجموا لابن خلدون، وللحلاج وللغزالي مثل ماسينيون، ومنهم من اختص بالأدب العربي مثل بلاشير ودرمنغهايم، كما أصبحنا نرى اليوم ترجمات غربية لانتاج كبار الكتاب العرب مثل طه حسين وعباس محمود العقاد وجبران خليل جبران وتوفيق الحكيم وغيرهم.

لقد تهافت الرومانسيون نحو الشرق مثل غوته وشليغل schlegel الذي كان يردد «نحن نعثر في الشرق على أرقى العواطف الجياشة

التي تسحرنا، إنه النبع الذي يجب أن ننهل منه». وكتب بايرون Byron «لم يبق أمامنا إلا هذا الشرق، وإذا أصبت أنا بعض النجاح، فإنا يعود ذلك إلى القارىء الذي أصبح ميالاً للشرق»

وفي كتابه «الشرقيات» ١٨٢٩، كتب فيكتور هوغو في مقدمته: «نحن نولي الشرق اهتماماً واسعاً، ولم يسبق أن كانت الدراسات الشرقية نشطة كما هو الأمر اليوم، لقد أصبحنا اليوم استشرقيين بعد أن كنا كلاسيكيين».

٣- مستشرقون في فن عصر النهضة:

ما زالت العمارة الإسلامية وتاريخ الفن العربي والإسلامي موضع اهتمام الغربيين، ونذكر منهم ارنولد - لام - سار - ميجون - بورغوان - كرزويل - فيل - مارسيه. وثمة من اهتم أيضاً بالتاريخ واللغة والأدب والمجتمع والآثار القائمة على الأرض العربية نذكر منهم: ماسبيرو - وارنغ - وفيت - وموسيل ، وهرزفيلد - وكلود شيفر وكونل.

ولا بد في هذه المقدمة من أن نطل أيضاً بسرعة على الالتقاءات الفنية المحضة التي تمت بين الشرق العربي والغرب منذ بداية عصر النهضة وإلى اليوم.

فمنذ عام ١٤٨٠ وفد إلى عاصمة الدولة العثمانية الفنان الايطالي الشهير جنتيلي بليني، قادماً من البندقية بناء على طلب السلطان محمد الثاني. وفي القسطنطينية أقام جنتيلي عامين لقي خلالهما الترحاب والتقدير، وعاش معالم حضارة غريبة كان يكتنفها الغموض والسر. وكانت الطقوس والأزياء والعادات، وطرز العمارة والزخرفة والنمنمات الفنية، موضوعات جديدة بقيت زاده في بلاده وأصبحت مصدر الهام لكثير من الفنانين الذين جاؤوا بعده، وخاصة معاصره كار باشيو الذي صور متخيلاً، مسجد عمر والمسجد الأقصى، كما رسم الناس بالأزياء الشعبية العربية. كذلك فعل فيرونيز عندما كسى

بعض شخوصه العرب بقماش البروكار، وحاول أن يتخيل الطابع الصحيح على أقرب وجه، ولقد استهوت الملابس العربية البهية الانيقة الغريين حتى أنهم كانوا يتحلون بها أو يقلدوننا في طرزهم، ويبدو ذلك في لوحة الفنان «لارجيليه Largilier» أو في لوحة «الكونت فيرجين» باللباس التركي.

ولقد كانت الحروب التي تمت بين العرب والغرب مصدراً لمواضيع بعض الفنانين نذكر منهم لوحة «المدافعون عن القاهرة» لجيروده Girodet «والمصابون بالطاعون في يافا» لغرو Gros.

٤ - الفنان الغربي في الشرق:

كان الشرق العربي، منذ بداية حضارته الموحدة بالاسلام، وحتى ابان الحضارات المتفرقة القديمة، يعتمد على تراث فني عريق متصل بوسائله وحاجياته ولباسه، قريب مما نسميه اليوم بالفنون التطبيقية، بيد أن له طابعاً مميزاً يجعله غالباً، في حكم الفن الصرف.

ولقد ألف الناس ما حولهم من مظاهر الفن، فلم تكن الصناعة الرفيعة شيئاً آخر يدفع الى تقدير منفصل عن القيمة الاستعمالية للشيء ذاته، ولكنه اتصال الشرق بالغرب، عن طريق التجارة أو الحرب أو الاحتكاك الثقافي والدبلوماسي، كشف عن مظاهر رائعة للفن العربي، اقتبسها الفنان الغربي والمواطن العادي، في أعماله الفنية أو في أشياءه الخاصة. ونلاحظ ذلك بوضوح بعد الفتح العربي للانديس، أو بعد قيام الامبراطورية البيزنطية، وابان الحروب الصليبية.

على أن الفن الشرقي ازدهر في حياة الاوربيين، في البلاد التي كان بينها وبين العرب تجارة مستمرة، أو مبادلات للتمثيل الدبلوماسي كما تم أيام الحكم العثماني.

وقد استهوى الاوربيين الفن الشرقي الغريب لديهم، والذي يقترب مما أسميناه بالفن التطبيقي، أما التصوير والنقش، فلم يكن بطرافة

الفنون التزيينية الأخرى رغم تقدمه وتطوره، خلافاً للاعتقاد السائد بأن الرسم كان ممنوعاً على المسلمين^(٣).

والحق أننا نرى في العصور الإسلامية المختلفة، رسوماً وصوراً ما زالت باقية رغم الأحداث الرجعية التي مرت بها الدولة الإسلامية، وفيها اتجاه خاص، ولهله أحياناً شبيه بأسلوب فن ما بين النهرين، كصورة ترمز إلى الرسول محمد ﷺ وهو يتلقى الوحي من جبريل، (والصورة محفوظة في المكتبة الوطنية في القاهرة وهي ترجع إلى عام ٦١٢ هجرية). أو إلى الرسوم التي وجدت على جدران «قصير نمره» الذي بناه الخليفة الوليد بن عبد الملك، شرقي عمان، ولعل منها رسم الخليفة، ومشاهد الصيد والاستحمام، ورسوم أعداء الإسلام، وراقصات عاريات أو مرتديات. ويكاد أسلوب الرسم والتصوير يكون امتداداً للفن البيزنطي، وقد قام بالتصوير فنانون من سكان البلاد.

على أن ما وصل إلى أوروبا، هو مظاهر الحياة الجميلة في الشرق العربي، وقد تأثرت النهضة الإيطالية أولاً، بتقاليد الفن الإسلامية التي نقلها العثمانيون عبر القسطنطينية^(٤).

فلقد أصبحت الأزياء العثمانية، موضع إعجاب أهل البندقية وفلورنسا، لغرابتها وبهائها، فالروب الطويل الشرقي، والعمامة العالية، أصبحتا مألوفين لديهم، للعلاقات المستمرة التي كانت بين الدولة العثمانية وبين إيطاليا. ولذلك فإننا لن نستغرب أبداً إذا ما رأينا «مازاتشيو» أبا الفن الإيطالي، وقد تناول في صورة موضوعات وشخصاً، ارتبطت تماماً بالتقاليد الإسلامية^(٥).

ولم يقتصر تأثير الشرق العربي، على ما انتقل إلى أوروبا من مظاهر الفن، بل إن بعض الفنانين حاول الترحال إلى الشرق، للتعرف على غرائب الحياة، وعلى مظاهر الحضارة، التي كان ماركو بولو «من

البندقية» قد حكى عنها بعد أسفاره التي قام بها عبر الشرق، في مؤلفه «كتاب روائع العالم».

٥ - الفنانون المستشرقون الأوائل:

إلا أن قيام الفنان بمغامرة الترحال أمر آخر، فلقد كان الشرق، وبلاد العرب بشكل خاص، - على روعة الخيالات التي كانت تنقل سحر الحياة لديهم - العالم الغامض، الذي يخفي وراءه الكثير من الاساطير المرعبة والقصص الخارقة والهول الذي يرافق اختلاف الدين وما ينقل عن الدين الاسلامي والاديان الشرقية الاخرى. لذلك فإن سكان البندقية بما فيهم الدوج، جزعوا أشد الجزع، عندما أرسل محمد الثاني السلطان العثماني يطلب عام ١٤٧٩ أن يفد إليه الفنان الشهير «جيوفاني بليني» ليقوم بتصويره. وانهقد مجلس الشيوخ في البندقية لبحث هذا الطلب، فلقد شق عليهم أن يغامروا بإرسال هذا الفنان العظيم الى بلاد يسمعون عنها الغريب من العادات، وعن سلطان تنقل عنه الروايات المختلفة في سطوته وسلطانه. ولما لم يكن لهم من بد في تلبية طلبه، أرسلوا أخاه «جنتيلي بليني» وكان أقل منه شهرة. وقد مكث جنتيلي ما يزيد عن الستين في القسطنطينية، لقي خلالها الترحاب والتقدير، وتلمس عن قرب معالم حضارة تختلف عن تلك التي في بلاده، فالطقوس والازياء والعادات، وطرز العمارة والزخرفة والنمنمات الفنية، كل ذلك كان أساساً أضافه جنتيلي الى أعماله التي أنجزها هناك، كما أضاف الى لوحاته الوجيهية، وخاصة صورة السلطان، مسحات صوفية ونفسية، أعطتها قيمة خاصة متميزة. وما زالت لوحة السلطان محمد الثاني، محفوظة في أكاديمية الفنون الجميلة في البندقية، وقد نفذ جنتيلي ميدالية برونزية عن هذه الصورة، محفوظة في باريس، وثمة لوحة أخرى محفوظة في المتحف البريطاني.

على أن الفنانين الذين جاؤوا بعد جنتيلي، تأثروا بموضوعاته، ولعل منهم من زار القاهرة وصور لوحة «استقبال قنصل البندقية من قبل السلطان» المحفوظة في اللوفر، والتي كانت منسوبة منذ عهد قريب إلى جنتيلي نفسه، وكان من المعتقد أن الصورة للسلطان قانصوه الغوري - عام ١٥١٢ - ولم يكن جنتيلي قد سافر الى القاهرة قط. ولقد كشفنا عن حقيقة هذه الصورة، فهي تمثل قصر الأبلق الذي بناه الملك الظاهر بيبرس في دمشق وخلفه الجامع الأموي الكبير^(٦) على أن ما يهمنا من هذه اللوحة التاريخية، تعشق الفنانين الايطاليين في ذلك الوقت للموضوعات العربية الاسلامية التي ألفوها في البندقية عند زيارة التجار والسواح، العرب والمسلمين، والذين كانوا يأتون باستمرار وينتقلون في ايطاليا من دولة إلى دولة. وكذلك استفاد المصور «بانثوريكيو» من الازياء الشرقية التي كان يرتديها القناصل والسفراء في روما، وقد تأثر إلى حد بعيد بالمصور جنتيلي، وخاصة في لوحة «استشهاد القديس سبستيان»، وقد تكون لوحة استقبال القنصل لبانتو ريكيو.

وفي ذلك الوقت أيضاً كان «غوزولي» يضمن لوحاته الجدارية كثيراً من الوجوه والازياء الشرقية العربية.

وقد تجاوز تأثير الشرق ايطاليا الى أوروبا كلها. وابتدأ ذلك بأن قدم الفنانون الاوروبيون الى ايطاليا، للاستفادة من وجوه الشرقيين فيها. ففي عام ١٦٢٠ زار فلورنسا المصور الفرنسي جاك كالو Callo، وقد بقي أربع سنوات، يصور عن مصر وشمالى افريقيا، وقد صور أيضاً بعض قصص النبي سليمان، فاستعمل نماذج شرقية وأزياء عربية، ومعالم تتعلق بالوطن العربي.

وإذا عدنا إلى البندقية، وجدنا «كارباشيو» وقد أحس بسحر الشرق، متأثراً بما تحدث عنه معاصره جنتيلي، ويبدو ذلك في لوحاته الاربعة «تاريخ سانت ايتين» (الموزعة في ميلانو وشتوتغارت وبرلين

وباريس). وعندما أراد أن يصور خلفية اللوحة التي تمثل زواج العذراء، اضطر أن يتخيل المسجد الأقصى، وأن يرسم الناس وقد ارتدوا ملابس لا تتناسب الى أي زي معروف، فاستعار الزي العربي الذي تخيله، والذي نقله عن جنتيلي محرفاً من القسطنطينية، ومن المعتقد أن كارباشيو سافر مع جنتيلي الى القسطنطينية، ولم يسافر الى سورية او إلى مصر.

وفي المانيا كان «البرت دورر Durer»، قد تأثر بالفن العربي بصورة غير مباشرة، وذلك عندما زار فلورنسا وأقام فيها عام ١٥٠٦، واحتك بالجاليات العربية من التجار والممثلين الدبلوماسيين.

على أن المواضيع الدينية كانت أهم ما شغل الفنانين الاوربيين، فكانت أكثر مواضيعهم مأخوذة عن العهد القديم أو عن قصة السيد المسيح التي وردت في الانجيل. وقد كانت العادة لديهم أن ينقلوا ذلك وفق الطرز الشائعة، والوجوه المألوفة، والازياء المستعملة في زمانهم، أو أنهم كانوا يضيفون على شخوص هذه الموضوعات، مسحة الهية، ويغلفونها بغلاف بيزنطي بدائي، أو غلاف كلاسي اغريقي، كما هو الامر عند «شيمابوي» أو عند «رفائيلو، وليوناردو دافنشي» فيما بعد.

وفي لوحة محفوظة في اكااديمية الفنون الجميلة في البندقية، صورها «جيو فاني مانزوتي»، عن القديس الانجيلي مرقس، نرى أن الازياء العربية التي صورها، استعيرت من الطرز العثمانية التي كان التجار الاتراك والعرب يتحلون بها عند زيارتهم البندقية.

على أن «فيرونيز» فنان البندقية الأشهر، كان بارعاً في استحضار تقاليد الحياة في القدس أيام المسيح، ففي لوحاته الكبيرة «الغداء عند ليفي»، و «الغداء عند شمعون» وغيرها، نراه وقد كسا شخوصه

بقماش البروكار العربي المحلي بالجواهر الشرقية، وحاول أن يتصور الطابع الصحيح على أقرب وجه.

وعندما كان الفنان يحاول تصوير المواضيع الغربية التي تمثل الحياة المستسرة في الشرق، والمشاهد المثيرة التي ترد عن الشرق، كان يلجأ غالباً الى تصوير ذلك في جو قريب من الجو المعاصر، ففي لوحة «الرجل ذو العمامة» لروبنز، نلاحظ مدى التزام الفنان لتفاصيل اللباس والهيئة التي يتميز بها انسان الشرق، وخاصة العربي، كما نلاحظ تقيده بميزات هذا الانسان، كالبسالة والفروسية التي أجاد روبنز التعبير عنها في لوحات صيد الاسود.

ومن الواضح أن الفنان الاوربي، لم يكن ليميز في تصويره الانسان الشرقي في مختلف جنسه وجنسياته، فلقد اختلط لديه العربي في الشام، وفي مصر، وفي المغرب، بل لقد اختلط لديه العربي المسلم بغيره من المسلمين في تركيا وإيران. ولعل الاسلام لديه، كان أشبه بالقومية التي تضيع فيها حدود الأمة العربية بالأمم الأخرى المسلمة، وهذا ما نراه في لوحة «داي الجزائر» لفلاسكس و «هضبة سيناء» لاليفريكو، أو في صورة «موسى» لبوتيشللي، أو صورة «الفتاة بالعمامة» لفيرمير، أو صورة «حديث مع الشرق» لرامبرانت.

٦ - مواضيع الاستشراق الفني:

يبد أن الصور التي خص بها الفنانون الاوروبيون، المواضيع التركية والشخصيات العثمانية الشهيرة في ذلك الوقت تمتاز من ناحيتين، أولاً أنها كانت في اعتقاد الغرب تمثل الشرق المتمدن، إذ أن الامبراطورية العثمانية امتدت حتى شملت أكثر الدول العربية والاسلامية، بل أنها وصلت حتى حدود فيينا في أوروبا. ولم يكن في نية الفنان الأوروبي، أن يدقق في الاجناس التي انضوت تحت سيطرة العثمانيين، فقد كان

شعار الاسلام كافياً لصهر جميع هذه الدول في بوتقة دولة واحدة شرعية، وبخاصة بالنسبة للدول الغربية الأخرى.

والناحية الثانية هي واقعية الأعمال الفنية التي أنجزها الاوروبيون عن الشرق العربي، فلقد نقلت مباشرة، وليس عن طريق الوصف أو الذاكرة أو الخيال. واللوحات الشخصية التي رسمها فنانون أوروبيون لشخصيات عثمانية (يدخل في ذلك العرب) كثيرة. ذلك لأن الانتصارات الحربية والفتوحات الكبيرة، أدت الى وجود طبقة ارستقراطية مترفة، أثرت ورفلت بالنعمة، وكان لا بد أن يزين أصحابها قصورهم بلوحات تمثلهم، وتشهد على انتصارهم وسلطانهم، كما في لوحة «سعيد باشا قنصل الباب العالي» التي رسمها المصور الفرنسي أفيد Avid».

على أن الرداء الشرقي، والازياء وطرز التزيين والتجميل الشرقية، وقد أصبحت مفرطة في أناقتها وفخامتها وبهائها، استهوت الاوروبيين، حتى كانوا يتحلون بها ويقلدونها ويطلبون تصويرهم بها، كما في لوحة تافيرنيه، للفنان لارجيليه، أو في لوحة «المركية اولومارتان» أو في لوحة «قنصل فرنسا لدى السلطان» أو صورة «كونت فيرجين» باللباس التركي.

ولا يعني هذا أن الفنان كان يتبع نزوة الراغبين بتصوير أنفسهم من العثمانيين أو المحبين للطرز الشرقية، بل ان مواضيع العثمانيين المثيرة في ذلك الوقت، وعاداتهم الغامضة، وحياتهم الغربية عن حياة أوروبا، كانت تثير لدى الفنان الرغبة الملحة لتصويرها، لما فيها من جمال وسحر وطرافة، ونرى ذلك واضحاً في صورة «محمد أفندي قنصل تركيا في باريس» التي رسمها ريغو، وصورة «الباشا» لفراغونارد، والموجودة الآن في اللوفر. أما اللوحة الموجودة في فرساي للمصور باروسيل والتي تمثل قدوم القنصل محمد أفندي الى قصر التويللري،

فقد جمعت مختلف الازياء التركية، ومما لا شك فيه أنها كانت واقعية الى حد بعيد.

ولم تكن قصص صيد الوحوش التي يتناقلها الاوريون عن العرب، الى جانب حياة المخادع والقصور، إلا ملهماً لفنانينهم، عند تصوير المروع من المغامرات التي يفتقدها الاوربي.

ومن المصورين الذين صوروا مغامرات الصيد والقنص، لانكريه، وفان لو، وبوشيه. خاصة في لوحته «صيد الاسود» المحفوظة في اللوفر.

أما الصور التي أخذت عن قصص الف ليلة وليلة، فقد كان الخيال يلعب دوراً هاماً فيها، وكانت الطقوس المعاصرة تسجل بأمانة، على الرغم من عدم انطباق تاريخ القصة على تاريخ التصوير، كما في لوحة فان لو، المحفوظة في اللوفر.

٧ - طرق استلهام الجمالية الاسلامية

أ - طريق الحروب:

لم يكن احتكاك أوروبا بالشرق العربي، ليتم فقط عن طريق المبادلات الثقافية أو الدبلوماسية أو التجارية، بل كانت هناك حروب عديدة، تبتدىء بالحروب الاندلسية، ثم الحروب الصليبية، والحروب العثمانية وحروب نابليون. وكانت قصص الحروب تصل الى خيالات الفنانين، أو ان الفنانين أنفسهم كانوا يرافقون المتحاربين، فيكون لهم زاد للوحات كبيرة تاريخية وفنية، كلوحة «مجموعة من العرب» لنويا، «المدافعون عن القاهرة» لجيروديه، «المصابون بالطاعون في يافا» وهي اللوحة الكبيرة المحفوظة في اللوفر والتي رسمها غرو Gros، وفيها صور نابليون وهو يزور احدى مستشفيات المصابين بالطاعون من جنوده ومن السكان. ومن المعروف أن غرو قد صور الهيئات والامكنة والازياء دون أن يراها عن قرب. على أن هناك لوحات

صورت مباشرة عند مرافقة بعض الفنانين لحملة نابليون في الشرق،
منها صورة «معركة أبي قير» الموجودة في متحف كوندي، وصورة
«حرب الاهرامات» التي تمثل انتصار نابليون، والمحفوظة في متحف
فرنسا وراء البحار. وقد سار على غرار غرو بعض المصورين أمثال
غيران Gerain في لوحته المحفوظة في فرساي، والتي تمثل نابليون
يكرم المدافعين عن القاهرة.

ولقد كان غرو وغيران معلمي الرومانتين في الافادة من المواضيع
الشرقية الاسطورية منها والحقيقية، حتى أصبحت الرومانتية تتميز
بالباطع المستشرق، أو بحسب تعبير الغربيين بالطابع الغريب
Exotique، كما هو الأمر عند جيريكو، ودولاكروا، وفيرنيه
Vernet في لوحته «المحمل».

29

70

ب - طريق التجارة:

إن موقع الشرق العربي الجغرافي، يسمح دائماً أن يكون جسراً
يصل الشرق بالغرب، وان يكون مركزاً تتجمع فيه حصائل الانتاج
في العالمين. وكان من الضروري أن ينشأ سكان تلك المنطقة، وهم
العرب ومن معهم ممن دخل الاسلام، على التجارة والنقل، عدا
ما كان يوجبه ازدهار الحياة من نشاط في التصدير والاستيراد دفع
بالتاجر العربي الى المغامرة في مجاهل الحوض الابيض المتوسط، أو في
مجاهل الشرق الأقصى. ولقد كانت المرافئ الشهيرة في ذلك
الوقت، كالبندقية وجنوا ومرسيليا، قد تعودت التعامل مع التاجر
الشرقي، وألفته واحترمت مقدمه، بل نظرت إليه على أنه الانسان
القادم من بلاد الشمس، بلاد الاساطير الرائعة والحضارة الواسعة
والثراء الذي لا يحده، وكان في مرسيليا ثغر الشرق كما يقولون،
فنادق مخصصة للعرب، وفيها أسواق يتصدرها التجار القادمون من
الشرق العربي، وكان الفرنسيون يتوددون الى هؤلاء التجار،
ويفضلونهم على غيرهم من الوافدين، لاستقامة سلوكهم وأهمية

بضاعتهم، ولسحر مظهرهم وزينهم. وهكذا كان الفنانون في مرسيليا، كما كانوا في البندقية، يستفيدون من وجود هؤلاء الزائرين، فتقوى عرى الصداقة بينهم، ويكون من نتاج ذلك لوحات خالديات، كالتي تركها لنا بوفي دوشافان P.de chavannes، ومن أشهرها لوحته الكبيرة «مرسيليا مرفأ الشرق» وفيها البواخر العربية تحمل ركاباً من العرب المسلمين والنصارى، وعليها طنافس شرقية، وقد رتب ذلك بكثير من الدقة التاريخية، مما يجعل تلك اللوحات وثائق هامة، تفيد في تأريخ الحضارة العربية.

ومنذ بداية القرن التاسع عشر، فقد تهافت الفنانون على زيارة شمالي افريقيا، مدفوعين وراء طبيعة جديدة وحضارة جديدة، ثم غيرت زيارتهم جميع أوهامهم. فألفوا هذه المشاهد وتلك الحياة، وأضحت أساساً لموضوعاتهم ورسومهم.

وهكذا أصبح السفر الى شمالي افريقيا العربية - وكما يقول الازار Alazard^(٧) - من الأمور التقليدية، تماماً كما كان الامر بالنسبة لزيارة ايطاليا أو اسبانيا. وأخذ الاستشراق يتجدد بدون انقطاع».

لقد كان الشرق مع الأسف مثار اهتمام المغامرين الباحثين عن الغريب والشاذ وعن حياة الجنس، وكان الشرق عند هؤلاء المغامرين وبخاصة المصورين موئل الباحثين عن العري الفاضح المثير جنسياً يقدمونه من خلال المرأة المستحمة، أو المرأة السبي، أو المرأة في سوق الرقيق متناسين العري الأغرقي حيث المرأة تحمل معنى الأسطورة وتصل الى مرتبة الآلهة المقدسة.

47

وكان جيروم Gerome قد أوغل في تصوير هذا العري بأشكال مختلفة، على أن أكثر الفنانين الأستشراقيين كانوا يبحثون عن عالم الشرق المسلم، الذي كان مظلوماً اذا جهلوه وساحراً اذا عرفوه.

69

لقد ظهر من هؤلاء الفنانين المستشرقين عدد كبير نذكر منهم
 بوتنغتون Boenington وجيريكو Giricault والسيد اوغوست M.
 65 Auguste وديكامب Décamps وشامارتان Champmartin ومارلاه
 33 Marlat ودوزاه Dausats، إلا أن دور هؤلاء لم يصل في أهميته الى
 مستوى دور دولاكروا Delacroix، رائد المستشرقين الأول. ومع
 34 ذلك فقد اقتص كل من الفنانين المستشرقين، بناحية أخذها عن
 البلاد العربية، فبينما كان ديكامب يهتم بالتضاد الضوئي، كان
 39 دولاكروا يبحث عن الالوان النادرة وعن جمال الاوضاع، وكان
 شاسيريو Chasseriau يسبغ الوجوه العربية بمسحة من الكآبة، وكان
 فرومانتان Fromentin يشرع في تحليل منبعث عن العادات والروح
 61 العربية، أما ديهودنك Dehodenq فقد أغرم بمشاهد العنف، على
 عكس لوبورغ Lebourg ورونوار Renoir اللذين بحثا عن الفتنة،
 كما فعلت الانطباعية عندما سعت الى الكشف عن جمال بعض
 42 مشاهد الطبيعة الشرقية.

إذا أردنا أن نقف قليلاً عند الانطباعية، فإننا نستطيع أن نعتبرها
 الحد الفاصل الذي يميز الاتجاه الواقعي عن الاتجاه الذاتي، فلقد كان
 الواقع دائماً، هو المقياس في طريقة التصوير وفي التعبير، ولكن
 الانطباعية أفسحت المجال لاعتبارات جديدة فيها كثير من التمرد. لقد
 حررت الفنان أولاً من جو الرسم حيث يعمل فيه وفق أصول تقليدية،
 ينقل فيها دراساته التي قام بها أمام الطبيعة أو الحيوان أو الانسان،
 وطلبت من الفنان أن يخرج إلى الهواء الطلق، الى نور الشمس، وأن
 يدرس تفاعل نور الشمس مع ألوان الطبيعة، ثم حررته من الخط
 وقواعد المنظور، كما حررته من التقيد بالشبه والواقع، وحررته أيضاً
 من جو المدينة ودفعته الى جو القرية والضواحي، إلى الانهار
 والبحيرات والبحار.

ومن الناحية التقنية فقد اندفع الفنان وراء البحث عن أصول جديدة في الفنون البعيدة، كالفن الياباني والمصري والعربي والاقويانوسي.

وأكثر الحركات الفنية التي ظهرت منذ قرن تعتمد على أساليب خارجية، قديمة أو بدائية، وكان كل فنان يستمد من هذه الأساليب ما ينسجم مع طبيعته ومع اتجاهه.

ولقد كان الفن الياباني بالنسبة لمانيه Manet، وديغا Degas ومونيه Monet عالم البهاء الجديد الذي استقر في تزييناتهم. ولقد كان اتصال فان غوغ بالفن الياباني أكثر عمقاً، إذ أثر في تطوره ووجد فيه «شرق» المنشود، مما دفعه الى الإقامة في جنوب فرنسا «معادل الشرق». على أن فضل دولاكروا كان واضحاً على أجيال الفنانين الذين أعقبوه، بما فيهم الانطباعيين، فلقد فتح لهم باب التعرف على العالم العربي، خاصة بعد احتلال الجزائر عام ١٨٣٠ . فبعد هذا التاريخ اندفع عدد كبير من الفنانين والادباء، يبحثون عن الجمال والسحر الذي كانوا يحلمون به أمام لوحات دولاكروا. ومن بين هؤلاء الفنانين الانطباعيين الذين زاروا الشرق العربي كان مونيه Monet وبازي Bazille ورونوار Renoir وديغا Degas.

38

44

66

42

وفي المعرض العالمي لعام ١٨٧٦ في باريس كان الجناح الشرقي يتضمن لوحات لهؤلاء تحمل طابعاً شرقياً صرفاً.

43

زار مونيه المغرب العربي، عندما ذهب ليؤدي خدمته العسكرية عام ١٨٦٠ في الجزائر، حيث «الاريج الشرقي الفاعم، المحمل بالصورة الحسية يختلط بفكره في سياحات رائعة تحت الشمس، تحمل طعم المغامرة» كما يقول Fels^(٨).

ولكن لسوء الحظ لم يستطع مونييه أن يتحمل المناخ الجاف هناك، فأصيب بفقر الدم بعد عامين من إقامته في الجزائر دون أن يترك أثراً ذات أهمية.

66 واندفع بازي أيضاً وراء دعوة الشرق، فانضم عام ١٨٧٠ في صفوف الفرقة الجزائرية (الزواف) ومضى الى الجزائر. وهناك قام بتصوير بعض المشاهد مثل «الزنجية» و«المسجد» و«المرأة أمام المنضدة» و«الخادمة السوداء» و«صبيبة من المغرب».

44 أما ديغا Degas وهو نصف مغربي - أمه من أسرة مهاجرة من أورليان الجديدة - فقد زار الجزائر عام ١٨٧٢ وصور عدة مشاهد خاصة ومبتكرة بعيدة عن الأسلوب الانطباعي.

ولمونتيسللي Monticelli عدد من اللوحات التي تتلأأ فيها الموضوعات الشرقية. ولقد كان رونوار يستوحي من دولاكروا، وكان أول ما لفت به أنظار الجمهور نحوه، هو الموضوع الشرقي الذي عرضه في صالون ١٨٧٠. وعندما زار الجزائر عام ١٨٧٩ صور هناك أروع لوحاته.

35 وهكذا فإن الاستشراق في بداية هذا العصر، لم يحمل طابعاً واضحاً، بل كان أشبه بمنافذ تفسح المجال أمام الفنان الغربي، للتطلع الى عالم جديد فيه من الطمأنينة ومن البساطة ومن السحر، ما هو ضروري للغرب الذي كان يصعد بحماسة على سلم المخاطرات الحضارية، ولقد ازداد تعلق الفنان الغربي بالشرق العربي، مع ازدياد شعوره بالازمة، وبدا ذلك واضحاً في مجال الفن، فلو أننا أعدنا النظر بجميع الاتجاهات الفنية الحديثة، لتبين لنا أن فلسفة الفن العربي كانت إلى حد بعيد، وراء أكثر مظاهر الفن الحديث، كمدرسة الانبياء والوحشية والتكعيبية والبيكاسية، وماتيس، وبول كلي، عدا مئات من

الفنانين الذين مارسوا الموضوعات العربية والاساليب العربية، ممن
ستحدث عنهم في هذا الكتاب.

- (١) انظر ص ٧، Risler: la civilisation Arabe
- (٢) انظر ص ٣٥ مقدمة كتاب R. Bezombes: L'Exotisme dans l'art.
- (٣) انظر تفاصيل ذلك في بحث «التجريدية والفن العربي» من هذا الكتاب.
- (٤) انظر (تأثير العثمانيين في الفنون الاوربية)، لكلوك Hanberg Klock.
- (٥) انظر صفحة ٨ R. Bezombes: L'Exotisme dans l'art et la Pensée.
- (٦) انظر كتابنا «الجامع الأموي الكبير»
- (٧) انظر ص ٢٠٤ J. Alazard: L'Orient et la peinture Française aux XIX^e S.
- (٨) انظر ص ٤٧ F. Fals: La vie de Claude Monet

الفصل الخامس

اسباب الاستشراق الفني

- ١ - معالم عربية في الرومانتية.
- ٢ - دولاكروا رائد الاستشراق.
- ٣ - اعمال دولاكروا العربية.
- ٤ - التهافت نحو البلاد العربية.
- ٥ - معارض الفن العربي والاسلامي في أوروبا.
- ٦ - أزمة الفن الحديث الغربي وعصر المفاجآت والكشف.
- ٧- التمرد سمة الانسان الحديث

اسباب الاستشراق الفني

١ - معالم عربية في الرومانتية:

في خضم الاتجاهات الفردية التي ظهرت غزيرة في هذا القرن، كان السؤال الذي يلقيه النقاد الفنيون^(١)، يرمي الى البحث عن جذور تلك الاتجاهات وعن أصولها البعيدة، وذلك لتحديد اصالة تلك الاتجاهات، بعد أن اتهمت الحضارة الحديثة بالانحلال، واتهم الفن الحديث بالعبثية والعدمية.

وثمة محاولة أخرى خافتة ومتحفظة، كانت تنطلق من الشرق العربي محاولة اثبات اثر العرب على الفن الغربي المعاصر.

والواقع ان الناقد الغربي والناقد العربي قد اتقيا في اثبات الجمالية العربية في الفن الغربي الحديث، ولكن قبل ايضاح هذه المعالم، لا بد من تبيان الاسباب المباشرة التي دفعت الفنان الغربي الى الاتجاه نحو العالم العربي، للافادة من فنه، أو لتصوير حياته وعاداته، أو لمعاينة تقاليده والعيش في مناخه.

ومن أهم الأسباب المباشرة التي أدت إلى التحول الفني نحو الشرق العربي هي:

١ - الأهتمام بالمناخ الشرقي.

٢ - معارض الفن العربي في الغرب.

٣ - أزمة الفن الحديث الغربي.

٢ - دولاكروا رائد الاستشراق الفني:

كان دولاكروا Delacroix، وهو زعيم الرومانتين، أكثر اهتماماً بتتبع أسرار الشرق العربي، فلقد سافر الى المغرب حيث سحر الصحراء والطقوس، وحيث الأنوار المذهبة والألوان الواضحة، وحيث التقاليد والتحف، وحيث الاسلام وقواعده، وحيث صيد الوحوش الضارية ببسالة وشجاعة. وتنقل دولاكروا بين طنجة ومكناس، وسافر الى وهران والجزائر، وأقام في هذه المدن ما يزيد عن خمسة شهور، يزود نفسه وخياله بما شاهده وعاشه، وقد بقي دولاكروا يمتاح من كنوز ما ادخره في اقامته هذه حتى نهاية حياته، تاركاً أروع اللوحات الشرقية العربية، وبخاصة منها ما يمثل الحياة الداخلية الخاصة، كما في لوحة «نسوة الجزائر» و «مغربي في حالة الراحة». ولدولاكروا صور كثيرة عن مغامرات العرب، وعن الحریم والوصيفات رسمهن بملابس مطرزة جميلة.

28

ولم يكن انغر Ingres الذي سبق دولاكروا في نزعته التفریئة، بأقل منه تأثيراً بعبادات الشرق العربي وآثاره، ولقد تخيل «العاريات في الحمام التركي» ورسم الوصيفات، كلوحة «وصيفة العبد» المحفوظة في نيويورك، وهي حافلة بالمعالم والوجوه الشرقية، فيها المغربي والمصري والتركي.

29

ان المطلع على حياة دولاكروا وعلى أعمال هذا الفنان الذي تعتبره فرنسا أحد أعمدتها الحضارية، ويعتبره النقاد العالميون، أبرز نقطة تحول في تاريخ الفن، يتساءل إلى أي حد يمكن اعتبار دولاكروا فرنسياً، بعد أن كرس ريشته وخياله وتفكيره لحياة العرب في المغرب والجزائر،

30

وترك روائع فنية، ليس من بين أهمها ما هو غريب عن الجو العربي، بأساطيره وواقعه، وطرافة الحياة فيه.

ابتدأ دولاكروا حياته مهتماً بالفن الاغريقي - الروماني، الذي ظهر مجدداً، على يد الكلاسيكيين المحدثين، وعلى رأسهم دافيد David. وعندما بادر هؤلاء بتصوير الحياة في الشرق، أيام حملة نابليون، كما في لوحة معركة أبي قير، ولوحة «المصابون بالطاعون في يافا» ل غرو، اتجه دولاكروا بخياله نحو الشرق أيضاً فصور عدداً من الموضوعات من أهمها «مذبحة ساقر» Massacre de Scio وموضوعها المجازر التي قام بها الاتراك جواباً على المذبحة التي ارتكبتها اليونانيون في Tripolidza ولقد تخيل دولاكروا هذه الجزيرة، وقام بتحضير كثير من الدراسات، التي ما تزال محفوظة في متحف اللوفر وفي غيره من المتاحف. ولقد قال بودلير عن هذه اللوحة «أنها نشيد مرعب، مؤلف على شرف جروح لا تلتئم».

عندما أصبح دولاكروا في الثلاثين من عمره، كان قد احتل مكاناً رفيعاً في أوساط الفن، بعد النجاح الذي أحرز عند تقديمه لوحة «مركب دانتي عام ١٨٢٢» و «مذبحة ساقر» عام ١٨٢٤ و «موت الساردنيل» - شخصية اسطورية آشورية - عام ١٨٢٨ ، وأخيراً لوحة «الحرية تقود الشعب» عام ١٨٣٠ . وكان دولاكروا يستوحي لوحاته من شعر بايرون أو من قصص التاريخ. ولقد استعار للوحاته الشرقية بعض الملابس الشعبية والاسلحة والأدوات العربية من أصدقائه المستشرقين أمثال جول رويرر اوغست Juls-Robert-Auguste (١٧٨٩ - ١٨٥٠) الذي كان قد زار مصر وسورية عام ١٨٢٠ وحمل منهما كثيراً من المتاع، بالاضافة الى صور وافية أنجزها بألوان الباستيل تمثل الحياة العربية في هذين البلدين. ولقد أثر أوغست على دولاكروا أكثر من تأثيره على جيريكو، خلافاً لما هو شائع ومعروف، ويبدو ذلك في لوحة موت الساردنيل تلك، التي استوهاها دولاكروا

من مأساة للشاعر بايرون، وقد وصفها دولاكروا بأنها رائعته الثانية - بعد مذبحه ساقر - ففيها يبدو بجلاء رخاء الشرق وبهاء ألوانه، ولم يكن دولاكروا قد لمس ذلك مباشرة، إلا من خلال رسوم أوغست، ويوننغتون.

وفي عام ١٨٣٠ كان استيلاء فرنسا على الجزائر، وقد رافق الاحتلال هجرة واسعة قام بها الفنانون، وسباق للكشف عن أسرار العرب هناك، وكان دولاكروا من أوائل الفنانين الذين زاروا مدن المغرب العربي، وجمعوا منه انطباعات لا تنفد، بقيت زادهم، وخاصة دولاكروا، حتى آخر لحظة من حياتهم.

33 ابتدأت زيارة دولاكروا المغرب العربي في كانون الثاني من عام ١٨٣٢، وكان برفقته صديقه الكونت دومورناي^(٢). حيث أقلعا على الباخرة «اللؤلؤة» الى طولون أولاً. وفي رسائله التي أرسلها الى أصدقائه (بييره) و (غيليرمارده)، وفي مفكراته الشخصية، تفاصيل رحلاته هذه. فلقد تحدث عن مشاعره الاولى عند التقائه بأرض اسبانيا الاندلسية في (الجزيرة) في ٢٠ كانون الثاني. وعن اقامته في طنجة في نهاية كانون الثاني وبداية شهر شباط، ثم عن رحيله و اقامته في مكناس خلال شهر آذار، ثم عودته و اقامته الثانية في طنجة في شهر نيسان وجولته خلال اسبوع في قادس، ثم عرض في مذكراته، انطباعاته و اعجابه بالتراث العربي في اشبيلية التي زارها خلال شهر أيار، ثم استعرض عودته الى طولون في تموز بعد توقف سريع في وهران ومدينة الجزائر^(٢).

لقد حققت هذه الجولة الطويلة لدولاكروا، حلماً كان يداعبه منذ أن نما خياله، وكان حنينه الى الشرق يتضخم حتى أصبح حاجة ملحاحة يوم اطلع على لوحات وأوراق صديقه السيد أوغست، والتي تضمنت مشاهد من تركيا وسورية ومن شمال افريقيا. وسمع منه أقاصيص الحياة الساحرة هناك.

ولكن الحقيقة التي فاجأت دولاكروا في بلاد العرب، تجاوزت الحلم والوصف كما قال (جوبان). لقد انتقل دولاكروا فجأة من جو باريس الداكن القائم الى جو الجزائر وطنجة، حيث نور الشمس يملأ السهول والصحاري، وحيث الحياة الهادئة وحيث الفرح والنور، وحيث الجمال الطبيعي والألوان الزاهية كما يقول (الازار).

٣ - أعمال دولاكروا العربية

لقد كانت الحياة العربية بألوانها الزاهية، وبأشكالها الساحرة الايقاعية، كشفاً رائعاً بالنسبة لفنان كان يعيش على ذهنه المكثف والمرتبط حتى تلك اللحظة بالمتاع المستورد والوثائق، فكان من الصعب عليه ابراز الحياة التي لم يستطع خياله الوصول إليها. وعندما وقف أمامها وجهاً لوجه، كان همه فقط، أن يقطف من هذا اللقاء أغنى الثمار وأكثرها، وهكذا توفر له أن يرسم مئات الرسوم الصغيرة السريعة وأن يملأ مفكراته وقصاصات الرسوم بملاحظات عن الموضوع وعن الألوان.

ومن بين أعماله السريعة التي أنجزها خلال زيارته الشهيرة هذه، صور ملونة بألوان مائة سعى فيها الى المحافظة على تلك الألوان المحلية، التي تخترقها الشمس حتى يكاد النور الساطع منها يبهز بصر المشاهد.

ومنها أيضاً مناظر طبيعية بألوان مخففة صهباء تزداد بها الى جانب الوان البحر اللازوردية. كذلك صور النساء العرييات بملابسهن الزاهية البديعة وبألوان صرفة جذابة، كما صور شخصيات نبيلة بأوضاع يتجلى فيها الاعتزاز العربي والثقة بالنفس، كما في صورة مولاي عبد الرحمن. وامتاز دولاكروا بتصوير الخيول العربية المطهمة وتصوير صيد الوحوش. كما اشتهر بلوحاته الرائعة التي تتضمن الحياة الجزائرية الداخلية والتي تبرز تقاليد العرب وعاداتهم كلوحة «نسوة الجزائر»

التي رسمها مرتين فيما بعد. وهكذا فإن اسم دولاكروا الذي يملأ صفحات كتب التاريخ الفني اليوم، يبقى مقروناً بالعالم العربي، الذي أعطاه هويته في كل لوحة من لوحاته التي تصدر متاحف العالم.

على أن دولاكروا لم يكن فناً استشرافياً وحسب، بل كان مدرسة فتحت الطريق أمام الفنانين الغربيين للكشف عن أسرار الجمال في بلاد العرب، ويمكننا تلخيص دور دولاكروا بالنقاط التالية:

١ - لقد جسد دولاكروا الموضوعات التي كانت تشغل خيال الأوربيين، مثل حياة القصور الداخلية، والحمامات والحريم والفروسية وصيد الأسود والعبيد. هذه المواضيع كانت تشكل العالم الخيالي عند الغربيين.

٢ - لقد فتح دولاكروا باب الاغتراب Exotisme. فلقد كان الفنانون المبتدئون يعتقدون أن سمعة دولاكروا انما تعود إلى مواضيعه المغتربة الشرقية، التي تمثلهم دائماً حتى نهاية حياته.

٣ - لقد وجدت الرومانسية، المبنية على المبالغة والقصة والتخيل، ضالتها في الشرق. وهكذا فإننا نرى أن عدداً كبيراً من الرومانتين تأثر بدولاكروا مستفيداً من تمثيله للحياة العربية ولتقاليد العرب وأساطيرهم وأخلاقهم.

٤ - ان اكتشاف الشرق العربي أدى الى ابراز أهمية الفن العربي عند الغرب، مما دفع الى اعادة النظر في مقومات الفن الغربي، فحلت موضوعات جديدة محل موضوعات الاسلوب الكلاسي المحدث القائم على الفخامة والموضوعية الجديدة، ولقد بدأت تسيطر على الاسلوب الجديد تعابير انسانية خالصة من كل ارتباط موضوعي.

مع دولاكروا أصبحت الالوان السائغة هي الالوان الاصلية الخالصة وليست الوان الطبيعة ذاتها أو الوان الرسم القائمة.

ولكن كانت مغامرة دولاكروا قد فتحت الباب على معرفة الحياة العربية، إلا أن هذه المعرفة كانت بعيدة عن الدقة قريبة من الخيال وأكثر مبالغة من الواقع ولذلك فإن هذه المغامرة لم تصل به إلى أعماق الفن العربي. ومع هذا فإننا نستطيع اعتبار هذه المرحلة أساسية في سريان الأثر العربي، وسوف نرى كيف لعب الفن العربي دوره الكبير في مجال الفن الحديث، وذلك بفضل طبيعته ذاتها، فلقد تجاوز هذا الفن جميع المراحل التي كان عليه أن يلتزم فيها الواقع والطبيعة، وأن يكون أسيراً لما هو مرئي وخاضعاً للمقاييس الجمالية المرتبطة بالجسم البشري. إلا أنه مع الأسف، بقي جامداً لم يتطور منذ عدة قرون، حتى أتى له احتلال مكانه في تاريخ الفن العالمي، فأثار الاهتمام والاعجاب، ولم يلبث حتى استحوذ على أساليب كثير من الفنانين الحديثين.

٤ - التهافت نحو البلاد العربية

- 37 ولكن قبل أن نصل الى القرن العشرين، كان العالم العربي قد دخل الى حياة أوروبا بفضل كثير من الفنانين الذين أغرموا بهذا العالم، وخاصة في شمالي افريقيا، مصر والمغرب وتونس والجزائر، وحيث أغنت البلاد هناك الفنان الغربي بتراتها الرائع الذي ساعده على تطور
- 26 فنه، وعلى الظهور به كمبدع أو كمجدد. وهذا ما دفع الشاعر تيوفيل غوتيه Gautier لكي يؤيد دائماً، «أن السفر الى الجزائر أصبح
- 41 بالنسبة للمصورين أكثر أهمية من الحج الى ايطاليا».
- 46 ولقد أضاف الازار Alazard^(٣)، قائلاً «الواقع أنه منذ بداية هذا القرن فإن السفر الى افريقيا الشمالية أصبح أمراً عادياً يشابه السفر الى
- 58 ايطاليا أو اسبانيا. لقد تزايد الاستشراق بدون انقطاع».

واستمر الاتجاه نحو الشرق حتى يومنا هذا، وفي مقال جديد كتب الناقد بيرر كابان Cabanne^(٤) تحت عنوان «ها هم الفنانون

الذين نقبوا العالم» مقالاً أكد فيه أن مغامرة الفنانين، وخاصة سفرهم الى البلاد العربية أصبح اليوم هدفاً بذاته».

لقد ابتدأت رحلات المصورين ضمن اطار الف ليلة غالباً، ولكنها لم تكن في أحيان أخرى بعيدة عن المعنى السياحي الثقافي، فلقد قام دافد روبرتس Roberts بتصوير كثير من المواقع تصويراً توثيقياً، تماماً كما أصبح بونفيس Bonfils المصور الفوتوغرافي يبحث عن المواقع ذاتها لتصوير الحياة الاجتماعية والنساء بعدسته.

55 أما لويس Lewis الذي استقر في القاهرة، وارتدى الملابس المحلية، فقد استهوته صور الحرم أكثر من اهتمامه بصور الأثار.

ويبقى انغر الفرنسي أكثر وقوفاً عند المرأة في الحمام كما سنرى.

ولئن أردنا أن نتابع الطريق مع الفنانين المستقلين المعاصرين فإننا نجد أنفسنا أمام مئات ممن اعتبروا البلاد العربية دائماً مهد الفن، فجرهم إليها جوها وسكانها وتقاليد الاسلام. ولقد وصف أندريه جيد الذي عرف هذه البلاد، بعض خواطره في هذا المقطع: «ان معاشة الآخرين والتعرف على بهاء حياتهم مما يسمونه بالاغتراب Exotisme، لا يعني في الواقع البحث عن طبيعة أكثر جمالاً، بل البحث عما يمكن أن يبدو لنا جديداً ومدهشاً»⁽⁵⁾.

41

وفي رسالة لآندره جيد⁽⁶⁾ أيضاً قال «طلما أمنت في كتاباتي السحر الذي شغفني به العالم العربي ونور الاسلام، ولقد أطلت عشرة كثيرة من المعنيين بالشؤون العربية والاسلامية، وكنت بلا ريب خليقاً أن أكون شخصاً آخر، لو لم أتلبث في ظلال النخيل بعد أن تذوقت حتى الهيام سعي الصحراء المحرق. فهنالك استطعت أن أجرد ثقافتنا الغربية من ثيابها، وأن أهتدي الى حقيقة انسانية كانت مضاعة. ولكني وقد أفدت كثيراً وتعلمت كثيراً من العالم العربي، لم أكن حتى اليوم أقدر، أن من الممكن أن أعطي كما أخذت».

على أن أكثر الفنانين المستشرقين كانوا من الفرنسيين، ويعود ذلك إلى سببين اثنين، الأول هو أن فرنسا منذ ثورتها الكبرى، احتلت مركزاً قيادياً في الحياة الأوروبية، سواء في المجالات السياسية والاجتماعية، أو في المجالات الأدبية والفنية. فكان مونتيسكيو وفولتير مفكري أوروبا كلها، وانتشرت أعمال راسين وموليير في أنحاء العالم الغربي، وأضحى دافيد ودولاكروا ومونيه منعطفات رئيسية في اتجاهات الفن الحديث في جميع أوروبا. وهكذا تركزت الفعالية الفنية في فرنسا وبخاصة في باريس، «هذه المدينة التي فرضت على كل من زارها من الفنانين بهاءها ومغرياتها، وكانت الوسط المفضل للنشاط الفني، بل كانت مفترق الطرق للعالم أجمع»^(٧). وفي باريس أقام الالوف من الفنانين المهاجرين لكي يكونوا ضمن تيار أهم الأحداث الفنية، ونذكر من بين كبار الفنانين الذين استوطنوا باريس، الهولنديين فان غوغ وفان دونغن والروسيين كاندينسكي وشاغال، والايطاليين موديليانى وكامبيلي، وقبل هؤلاء جميعاً نذكر بيكاسو الاسباني أشهر الفنانين في عصرنا.

والسبب الثاني الذي حصر الاستشراق بالفرنسيين، هو أن العلاقات كانت على أشدها بين الفرنسيين بصورة خاصة والعالم العربي مثل الجزائر ومراكش وتونس وسورية ولبنان، خاصة أيام الانتداب. مما أفسح في المجال أمام الفنانين الفرنسيين للاستفادة من تقاليد الفن العربي ومن المواضيع العربية.

٥ - معارض الفن العربي والاسلامي في أوروبا:

يقيم تأثير المعارض واضحاً وأكددا على الفنانين، للفكرات الجديدة والطابع الخاص الذي تنقله هذه المعارض معها عند اقامتها في الخارج. ومما لا يخفى ان المعارض تتضمن عادة نماذج متنوعة مما يساعد على اعطاء الفنان أو الناقد أو الباحث فكرة واضحة ومركزة. وفيما يلي

أهم المعارض العربية والاسلامية التي تركت أثرها في الفن الحديث، بصورة مباشرة لا مجال للشك فيها.

أقيم معرض الفن الاسلامي في باريس، في متحف الفنون الترينية - جناح مارسان - (الوفس) عام ١٩٠٣ .

لقد كان هذا المعرض ذا أهمية خاصة، فهو نقطة التحول في فن ماتيس الذي قال عنه: «لقد كان هذا المعرض بالنسبة لي درساً في النقاوة وفي الانسجام».

وكان هذا المعرض عربياً أكثر من أن يكون اسلامياً فقط، ذلك لأنه ضم بوقت معاً أعمالاً من الفن الاسلامي والمسيحي، فمن الاشياء المعروضة طبق من النحاس المطعم بالفضة، ذو موضوع ديني مسيحي، وطبق آخر يحمل أسماء وألقاب الملك الصالح نجم الدين أيوب (١٢٣٩ - ١٢٤٣).

ولقد أضحي اقتباس ماتيس من الفن العربي في هذا المعرض جد واضحاً اليوم، وبخاصة عندما نرى التشابه بين أسلوبه وبين الصورة الموجودة على أحد الأواني الخزفية التي كانت معروضة. ونفس الخلفيات التي استعملها ماتيس فيما بعد نجدتها واضحة على لوحة من الخزف من صنع دمشق في القرن (١٦). ويتمثل التوازن والتعادل والجمال البديعي المحض الذي تميز به اسلوب ماتيس في صحن من دمشق معروضة في هذا المعرض.

وبمناسبة هذا المعرض الهام، أصدر غاستون ميجون Migeon مجموعة تضم صور المعارضات مع شرح واف ومقدمة هامة^(٨).

وفي ميونيخ أقيم معرض الفن الاسلامي عام ١٩١٢ وهو معرض كبير للخزف والسجاد والمنمنمات الاسلامية والعربية. وكان لهذا المعرض تأثير كبير على جيل الفنانين، وخاصة على ماتيس الذي مضى

خصيصاً الى هناك مع صديقه ماركيه وقال جملته المشهورة «لقد وجدت أواصر جديدة لما أبحث عنه».

ثم أقيم معرض الفن الاسلامي المقام في ٣ تشرين الثاني ١٩١١ في صالة هنري باربازانغ ونقل فيما بعد إلى لندن، وفي هذا المعرض، مجموعات من النفائس الاسلامية فيما قبل القرن الثامن عشر. وهي عبارة عن أوان خزفية، ومنمنمات مزينة بصور تمثيلية وتجريدية مع لوحات للامراء موقعة باسم «مهدي»، منها صورة شخصية للامير كامل الدين، وصورة حبيته تصفف شعرها.

وللمرة الثانية أقيم معرض للفن الاسلامي في جناح مارسان عام ١٩١٢. وفي هذا المعرض صرح ماتيس الذي كان يتتبع الفن الاسلامي قائلاً: «ان الكشف يأتيني دائماً عن طريق الشرق».

وثمة معرض للفن الشرقي أقيم في صالة الفنون الجميلة في ٤ مايس ١٩٢٥، ويتضمن آثاراً فنية من الصين واليابان ومن إيران. وما يهمننا من هذا المعرض، هو المعروضات المزينة بالخط الجميل وبالكلمات العربية، مثل منمنمة برقم ٣٨٤ تمثل الأجرام السماوية، مأخوذة على ما يبدو من مخطوط «صور الكواكب» من القرن الثالث عشر. وهذه الصورة في الواقع هي أقرب إلى أعمال بيكاييا Picabia. ومرة أخرى نلتقي مع أصول الماتيسية في اناء مطلي بالميناء الابيض الضارب إلى الخضرة مع بقع صفراء أهرة وخضراء.

ان ثروة المكتبة الوطنية في باريس من الآثار الشرقية لا نظير لها. وهي مؤلفة على الأخص من المخطوطات. ولقد ابتدء بجمع هذه المخطوطات منذ عهد لويس الثالث عشر عندما قام بالاستيلاء عليها (دوسانسي) سفير فرنسا في القسطنطينية، ثم تابع (كولبير) ارسال البعثات الى الشرق للحصول على مخطوطات أخرى. وفي مصر قام بونابارت بالاستيلاء على آثار عديدة بواسطة (مونج)، ثم انضاف الى

هذه المجموعات ما اقتني وما أهدي إلى السلطات. ولقد جمعت الميداليات القديمة والنقود والخرايط وغير ذلك الى جانب المخطوطات، ومن هذه المجموعة الفنية اختيرت بعض النماذج التي سلطت النور من جديد على تقاليد الفن والحضارة العربية.

معرض مصر - فرنسا لعام ١٩٤٩:

ضم معرض (مصر - فرنسا) في جناح مارسان، تشرين الثاني ١٩٤٩ اللوحات التي أنجزت من قبل مصورين فرنسيين زاروا مصر أو تأثروا بها. ولقد كتب شارل رو Roux^(٩) بصدد هذا المعرض، المقطع التالي: «لقد رغب الفرنسيون أن يتأثروا بمصر، لأنها جذبتهم وفرضت أهميتها عليهم، ولأنهم اعجبوا بها وأحبوها».

وسوف نستعرض هنا أسماء العارضين مع أسماء لوحاتهم:

اميل برنارد: (شاربة التبغ) محفوظة في المتحف الوطني للفن الحديث في باريس.

اميل برنارد: (بائعو الفواكه)، متحف القاهرة.

اميل برنارد: (موسيقية)، متحف القاهرة.

ر. برفال: (منظر من القاهرة ١٩٣٥)، محفوظة في المتحف الوطني للفن الحديث في باريس.

ر. برفال: (بستان القاهرة)، متحف القاهرة.

روجيه شبلان ميدي: (منظر جزيرة فرنسا في الربيع).

شارل كولله: (في ليل القاهرة)، محفوظة في المتحف الوطني للفن الحديث في باريس.

هنري شوفاليه: (شيخان من الكرنك).

(في القاعة الوسطى).

(وادي الملوك).

ج.س. يونديل: (القلعة - القاهرة). و(الرامسيوم).

(المقبرة الاسلامية في الاهرامات) و(مرفأ مينية الصغيرة).

راؤول دوناردير: (منظر لشارع في القاهرة)، محفوظة في المتحف الوطني للفن الحديث في باريس.

بيير جيرو: (تمثالاً ممنون).

(قصر لورماران - امرأة ترقص في المرج).

جون: (صور ورسوم).

جان لامون: (منظر من مصر العليا).

51

البير ماركيه: (اسوان)، محفوظة في المتحف الوطني للفن الحديث في باريس. و(حمام كليوباتره في اسوان).

جان ماريودون: (الاهرامات منظوراً إليها من القاهرة) و(جبل طيبة) و(الكرنك - البحيرة المقدسة). و(قبر توت عنخ آمون).

رونيه مينارد: (النيل) و(الاهرامات).

لويس ادولف ريو: (عائلة الحائك) و(مراكب على النيل).

جورج صباغ: (النيل في مصر القديمة).

52

كيس فان دونغن: (الفلاحون)، محفوظة في المتحف الوطني للفن الحديث في باريس. و(نحو الاهرامات).

فيرج سارا: (جزيرة فيله في اسوان). و(النيل في الاقص). و(اسوان). و(الجزر).

٦ - أزمة الفن الحديث الغربي وعصر المفاجآت والكشف:

إذا استعرضنا صفحات التاريخ الحضاري، وجدنا الغرب وقد حقق خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، الفائض من المنجزات العلمية، ولتبين لنا أن هذا العصر هو عصر البحث والكشف والابداع في المجالين التقني والعقلي. ومثال ذلك اكتشاف أشعة اكس، والخوض في أعماق اللاشعور، والسيطرة على المسافة وغير ذلك...

ولم يقف التطور عند حد، حتى أن الحروب والازمات كانت في الواقع محرصاً لدفع عجلة الحضارة بسرعة أوفى، وبخطى أكثر ثباتاً. فما أن جاءت الحرب العالمية الثانية حتى وجد الناس أنفسهم أمام اكتشافات جديدة مذهلة، أدت إلى تغيير ظروفهم، خاصة بعد

استخدام الطاقة الذرية، واكتشاف مستحضرات البنسلين
Antibiothique، وأخيراً ارتياد الفضاء.

كان لهذه الاكتشافات الخارقة تأثير مفاجيء على انسان هذا
القرن، ولقد أدت الى اهتزاز في البنيات الاجتماعية، وإلى اهتزاز
داخلي لدى الانسان، مما دفع المفكرين الملاحظين أمثال رونيه هويغ
Huyghe لأن يقول «الفراغ والقلق والعبث هي التسميات التي
أصبحت أكثر تردداً في عصرنا»^(١٠).

وهكذا حمل القرن العشرون في أوروبا، إلى جانب التفوق
الحضاري، بذور أزمة عميقة، حتى شبغلر Spengler في كتابه انهيار
الغرب^(١١) أعتقد أن انتهاء الحضارة الغربية أمر حتمي، وذلك تبعاً
لتفسيره العضوي لجميع الحضارات العريقة.

الحق أن هذه الازمة التي شعر بها الغربيون في حضاراتهم،
تجاوزت ادراكهم لكي تستقر في أعماقهم، ثم تنبجس في ابداعاتهم
الفنية والادبية كما يقول رونيه جوليان Jullian^(١٢).

ولقد كان الفن دائماً مظهراً من مظاهر كل حضارة، وهكذا فإن
ما أصاب الحضارة الغربية من قفزات أو من أزومات، كان موجهاً أيضاً
إلى الفن ذاته، فأصبح - حسب قول هويغ - صورة قوية من صور أزمة
الحضارة الحديثة.

فمنذ نهاية القرن التاسع عشر، بدأت بالظهور انتاجات فنية
خارجة عن حدود المجتمع وعن التقديرات الرسمية والذوق العام.
وكان الطابع المسيطر على الفن الحديث هو التحرر والتمرد على
جميع المظاهر الفنية، وعلى جميع القيم الجمالية التي كانت مسيطرة
حتى ذلك الوقت، ومثالنا أعمال دوشان Duchamps وكاندينسكي
Kandinsky. الذي قدم منذ عام ١٩١٠ أول لوحة تجريدية، كانت
مزيجاً من الجد والعبث. وهكذا لم يعد العالم الخارجي كافياً للرد

على حاجات الفنان، بل لم يعد الخيال والفكر وحتى الجنون عناصر غريبة عن الفن.

٧ - التمرد سمة الانسان الحديث:

وتجسد هذا التمرد في نوع من الفردية تتضمن كثيراً من الغرور. لقد ثبت لدى الانسان الحديث، وبخاصة الفنان، ان دوره قيادي دائماً، وأنه وحده يقابل العالم، وعليه وحده مسؤولية حل جميع الاشكالات كما يقول (جوفروا)^(١٣). ولذلك فهو انسان متمرد دائماً، انسان ثائر ورافض. ويقول (جان كاسو)^(١٤): «لقد أخذ الفنان موقف التمرد والفوضوي والهوائي، ولقد اندفعت الاشكال والاساليب نحو الحدود القصوى بقوة الرفض والتخريب. هذه الانقلابات الرهيبة أثارت القلق والذعر».

ومن أهم مظاهر هذا التمرد، رفض الواقع، وكان الفنان قاسياً في تهديم هذا الواقع. ولقد وصف رونييه هويغ^(١٥) ذلك ببراعة قائلاً: «بعد الآن لن تكون للواقع أية ميزة وسوف ينقطع عن أن يكون حريزاً. فما هو ذا يتزعزع على يد الوحشيين دون رحمة، ويتضاءل حتى أصبح طينة لا تحمل الا اثر فنان عابث».

أدى هذا التمرد والتطرف بطبيعة الحال، إلى خلق هوة بين الفنان والجمهور، ولقد أكد ذلك كبار مفكري الفنون ومنهم جوليان^(١٦) الذي قال: «ان الفردية الفوضوية هي من أهم الاسباب التي أدت إلى انفصام العلاقة بين الفنانين والجمهور».

وقال كاسو^(١٧): «لقد رغب الجمهور بحماسة أن يستخدم سيارة حديثة مثلاً، أو هاتفاً حديثاً، إلا أنه لم يعترف قط بهذا الفن الذي حاول مسح صورته والمسمى بالفن الحديث».

والحق أن هذا الانفصال بدأ مع ظهور الفن الحديث. فمنذ نهاية القرن التاسع عشر اتجه الفن نحو الفن، فلقد تحرر من جميع

الالتزامات الاجتماعية، ولم يعد خادماً للمجتمع أو الكنيسة أو الاخلاق، ولكن بالمقابل لم يعترف المجتمع به، ولا بالآداب الحديثة التي سارت على غراره. فلقد استقبل الناس بسخط كبير لوحة «المستحلمات» لكورييه Courbet، ولوحة «اوليميا» لمونيه Monet، ثم جميع أعمال الانطباعيين. ومنذ عام ١٨٥٧ فقد مثل أمام القضاء (بودلين) مؤلف ديوان «أزاهير الشر»، ومبدع الشعر الحديث، كما حوكم (فلوير) Flaubert مؤلف مدام بوفاري ومبدع القصة الطويلة. وهكذا فإن هذا العصر رغم أنه يمثل جيله، إلا أن هذا الجيل كان يشعر بالمفاجأة أو الغرابة كما يقول كاسو.

وأزمة الفن التي جاءت عن الحرية والتي كانت تستهدف «المحضية» والمجانبة، قد ظهرت بمظهر العبث الذي تجلّى في الانتاج. لقد تفرغ الانتاج الفني من كل مضمون، وتفرغ من جميع القيم الجمالية، ولم يعد الانسان أساساً ومقياساً، ولم تعد الطبيعة مصدر الجمال الفني، وكذلك لم تعد القيم الجمالية حكماً، وبقي فقط هذا النزق المجرد من كل ثقافة كما يعترف دوبوفيه Dubuffet الفنان العبثي نفسه، اذ يقول «انا نعني بالفن الخام، الانتاج المنفذ من قبل أشخاص مجردين من أية ثقافة».

وتصبح أزمة الفن الحديث أكثر وضوحاً، عندما يعتبر الفنان أن تجربته تمثل هذا العصر برمته، ولذلك فقد أصبح همه الأول أن يخلق دائماً اتجاهًا خاصاً لنفسه ومدرسته، يسعى من أجل دعمها، إلى ايجاد المبادئ والأسس الجديدة.

ولكن هذا التفنن في الابتكار لم يكن كافياً لجرف عدد من الفنانين الكفاء، ممن رغبوا في مقاومة تلك الاتجاهات ورفضوا الانصياع لها، وهكذا كانت معركة الاتجاهات أو معركة Isme كما يقول هويغ في كتابه حوار مع المرئي^(١٨)، فكان هم كل فنان

وخاصة الناشئين أن يربطوا أسلوبهم بمدرسة جديدة لكي يرتفعوا على سلمها. وتجلت المعضلة الأساسية عندما كان الفنان يفتعل محاولاته هذه بعيداً عن الجدارة والعفوية.

وكما سبق فإن الفردية جرت الفن الى العيب والفراغ. وأصبح هم الفنانين أن يوجهوا فنهم ليعبر عن ارادة الازالة والنفي كما يقول جوفروا. ويضيف رونه هويغ قائلاً: ان عدداً كبيراً من الفنانين الذين داهمتهم هذه الازمة، المناهضة للعبقرية وللانسان ولجميع ضروراته الاولية، أضافوا أثراً من الفراغ والقلق، ظهر بالنسبة لتفكيرنا بمظهر العيب»^(١٩).

وفي الواقع فإنه ليس من الممكن تصور عدمية في الفن أكثر تطرفاً من تلك التي قدمها (كلاين) و (فونتانا) و (فالكنشتاين)، دون أن ننسى موندريان نفسه الذي قال عنه ميشيل سوفور^(٢٠) وهو الصديق المعجب بموندريان «انه صور الفراغ واللاشيء، وفي هذا اللاشيء لون أبيض نقي كتنقاء اللاشيء».

ولقد رافق هذه الازمة العنيفة التي أصابت الفن منذ نشأتها الأولى، محاولات للردة والعودة بالفن وبالتصوير بصورة خاصة، الى دوره الأساسي، وهو المتمثل بالراحة والفرح والالفة التي تنقذ الانسان من القلق والتعب والتوتر. ولقد اطلق على هذا الإتجاه اسم «ما بعد الحداثة».

ولقد تمثلت هذه المحاولات في طريقتين، الأولى البحث عن البساطة وتصوير كل ما هو ساذج ويريء وطفولي في الحياة، ويتمثل هذا الإتجاه في أسلوب البسطاء Les Naifs، ثم في البحث عن فنون أكثر عراقة لاشغال الفراغات التي أصبح الغرب يحس بها. وكان الإتجاه في هذه المرة نحو الشرق، ذلك لفقدان الثقة بالغرب، وكما يقول دوجاردان^(٢١) «ان تفاؤلي لا يسمح لي أن أتوقع أشياء كثيرة من

حضارتنا، ولكن إذا أمكن للثققة أن تمتد، فإنني لا أستطيع أن أتصور ذلك إلا من خلال الريح التي ستهب علينا من الشرق».

وهكذا اتجه الانطباعيون ورفقاؤهم نحو الفن الياباني، واتجه بيكاسو والتكهيبيون نحو الفن الافريقي ذي الاصل العربي، واتجه الانبياء Les Nabis والوحشيون نحو الفن العربي.

40

ومما لا شك فيه أن هذه الاتجاهات أدت إلى انفصام العلاقة بين الفن الغربي وجذوره القديمة، وبالتالي إلى «تجديد في القيم» ويقول هويغ^(٢٢): «ان الاهتمام بالحضارات الاخرى يفيد في زيادة الثقافة ويوسع الفن الغربي ويجدده، ولكنه يقطع استمراره ويفسح المجال للمغامرة في مجال المجهول».

- (١) أمثال: بريون ودولوره، ويزومب، وهويغ.
- (٢) عينه لوي فيليب سفيرا لدى السلطان عبد الرحمن لتقوية العلاقات بين فرنسا والمغرب. انظر تفاصيل رحلة دولاكروا إلى المغرب في كتاب رونه هويغ عن دولاكروا. R. Huyghe. Delacroix PP. 265 - 300.
- (٣) انظر كتابه الأنف الذكر ص ٢٠٢ .
- (٤) نشر المقال في جريدة Arts الاسبوعية عدد ٨٧٩ آب ١٩٦٢ .
- (٥) رواه فوسكا في كتابه عن دوفرزن ص ٥٦ .
- (٦) انظر مقدمة ترجمة (الباب الضيق).
- (٧) انظر ص ٢٨ M. Gagnon: La peinture moderne .
- (٨) انظر عنوان المجموعة في قائمة المراجع.
- (٩) انظر دليل هذا المعرض الذي صدر في باريس عام ١٩٤٩ .
- (١٠) في كتابه الفن والانسان. الجزء ١ و ٣ .
- R. Huyghe - L'art et l'homme T. 1-3
- (١١) صدرت ترجمة هذا الكتاب إلى العربية عام ١٩٦٤ - بيروت.
- (١٢) في كتابه «التيارات الكبرى في فن التصوير».
- (١٣) انظر Jouffroy في كتاب هويغ (الفن والانسان).
- (١٤) انظر كتابه (وضع الفن الحديث).
- J. Cassou: La situation de l'art moderne.
- (١٥) نفس المرجع اعلاه.

- (١٦) جوليان . نفس الرجوع اعلاه.
- (١٧) انظر مقدمة كتاب .A. Humbert: Les Nabis et leur époque
- (١٨) انظر R. Huyghe, Dialogue avec le visible
- (١٩) انظر كتاب الفن والانسان ج ٣ .
- (٢٠) انظر كتابه الفن التجريدي.
- (٢١) انظر ص ٢٦٥- من كتاب:
- Dujardin: Le cahier musulman et arabe «Message d'Orient»
1926
- (٢٢) انظر كتاب الفن والانسان ج ٣ ص ٣٩٤ .

الفصل السادس

الجمالية العربية في التصوير الحديث

- ١ - المصورون الاوريون والاستشراق من بعيد.
- ٢ - الاستشراق أثناء الخدمة العسكرية.
- ٣ - بين الاغتراب والاستشراق.
- ٤ - الاغتراب في القرن التاسع عشر.
- ٥ - المغتربون في مصر.
- ٦ - المولدون في البلاد العربية.
- ٧ - الإيفاد بحثاً عن فن آخر.
- ٨ - فيلا عبد اللطيف في الجزائر.
- ٩ - الرواد الاوائل في فيلا عبد اللطيف.

الجمالية العربية في التصوير الحديث

١ - المصورون الاوروبيون والاستشراق من بعيد:

لقد بلغ أثر العرب في هذا القرن حداً واسعاً في مجال الفن. فقلما نجد فناً مشهوراً من الفنانين الغربيين لم يقتبس عن العرب فنهم أو جوهرهم أو تقاليدهم. وكان من الانصاف أن يتفرغ النقاد لدراسة هذه الظاهرة الهامة، بل كان من الحق أن تسمى بعض المدارس الغربية التي شاعت وانتشرت وبلغت شهرة عالمية، بالمدسة العربية، ونحن هنا وقيل أن نأتي على ذكر الجذور العربية في هذه المدارس، فإننا سنحاول تلمس هذه الجذور عند الفنانين المعاصرين ممن خرجوا عن تلك المدارس وغيرها، وحافظوا على طابعهم الفردي مغموساً بكثير من الجماليات العربية التي سنحاول تصنيف أطرها وفق الترتيب التالي:

- ١ - المصورون الاوروبيون الذين استوحوا العرب من بلادهم. 37
- ٢ - المصورون الاوروبيون الذين أقاموا في البلاد العربية لاداء خدماتهم العسكرية.
- ٣ - المصورون الاوروبيون المدفوعون وراء الاغتراب.
- ٤ - المصورون الاوروبيون الذين ولدوا في البلاد العربية.

٥ - الموفدون الى البلاد العربية وخاصة الى الجزائر (فيلا عبد اللطيف).

المصورون الغربيون الذين اعجبوا بالعالم العربي، دون أن يتمكنوا من زيارته عديدون. فمنذ القرن التاسع عشر كان التمثيل السياسي بين العرب وأوروبا وكانت العلاقات التجارية بينهما في حوض المتوسط وسيلة الاحتكاك والتقارب بين المصورين الغربيين والعالم العربي. ولقد بدا ذلك في تصوير الملابس العربية والطقوس الخاصة.

وفي القرن العشرين ظهرت الروايات والقصص التي كتبها كتاب زاروا البلاد العربية، مثل موريس باري Barres وجورج دوهامل Duhamel وفلوبير Flaubert وأندره جيد Gide وموباسان Maupassant وريلكه Rilke وآخرون تركوا آثاراً كانت مصدراً جديداً للتعرف على الشرق.

وكانت الملاهي الباريسية أحياناً مصدراً لالهام بعض المصورين عندما كانت تقدم مشاهد عن الحياة والفن الشعبي العربي. ومن المؤكد أن المواضيع المستوحاة بهذه الطريقة لم تكن صادقة وواقعية، بل على العكس كانت أقرب الى الخيال والمبالغة، ومن جهة أخرى لم تكن تمثل الجو الشرقي الحقيقي، ولم تتصل بالفن العربي بل لقد استعارت فقط الأشياء العربية وقدمت مواضيع مسرحية.

ثم أن بعض المصورين، استورد بعض المتاع العربي من ملابس وأثاث وسجاد ومنسوجات شرقية، استفاد منها في تركيب موضوعاته. ومن بين هؤلاء الفنانين كريستيان بيرارد Berard ١٩٠٢ - ١٩٤٩ الذي سافر قليلاً، ولكنه في باريس استحضر النماذج والموديلات الضرورية كما نلاحظ ذلك في لوحته «فتى جزائري».

أما أندريه بلانسون Planson ١٨٩٨ ، فلم يغادر باريس، ولكنه كان يحاول استخلاص مواضيعه من شخصيات الملاحى والمسارح الراقصة التى كانت تقدم فى مونبارناس مشاهد عربية شرقية. وكذلك الأمر بالنسبة لبريانشون Brianchon الذى أصبح من أتباع ماتيس المستشرقين.

٢- الاستشراق أثناء الخدمة العسكرية:

ان احتلال فرنسا للجزائر عام ١٨٣٠ ثم احتلال باقى المغرب العربى وأخيراً الانتداب على سورية ولبنان عام ١٩٢٠ حتى ١٩٤٦ ، ساعد بعض الموظفين والجنود على الانتشار فى أنحاء البلاد العربية. وكان من بين هؤلاء فنانون وهواة استفادوا من اقامتهم فى تصوير الحياة العربية، الوجوه والجو والطبيعة.. ولقد كان من بينهم بعض الفنانين الكبار الذين أتينا على ذكرهم، مثل مونية وبازي وآخرون معاصرون مثل غورغ وبينيون وفينارد.

أما ادوارد غورغ Goerg فقد ولد فى سدني (استراليا) عام ١٨٩٣ ، وعندما كان فى السابعة، جاء إلى باريس ودرس التصوير فى أكاديمية رانسون، وكان استاذة موريس دوني. ثم زار الهند وشمالى افريقيا واشترك فى الحرب العالمية الأولى هناك.

ادوارد بينيون Pignon، ولد فى ضواحي باريس عام ١٩٠٥ وأدى خدمته العسكرية فى سورية، وهنا أنجز عدداً من المواضيع المحلية. ولكن بعد عودته الى باريس ابتكر اسلوباً خاصاً به زاعت شهرته على أساسه. وقد كتب عنه رونيه هويغ وجان كاسو وبرنارد دوريفال، وهم من كبار الكتاب الفنين، مما رفع من مركزه الفنى.

كلود فينارد Venard ولد فى باريس عام ١٩١٣ ، وابتدأ حياته فى اللوفر كمرم للتحف والرسوم الزجاجية، وفى عام ١٩٣٦ أدى خدمته العسكرية فى شمال افريقيا، ولقد سمحت له زيارته الى

المغرب والجزائر بتوسيع أفاقه الفني وبالاحتفاظ بكثير من الموضوعات والانطباعات.

جان أوجام Aujame ولد في اوبوسون عام ١٩٠٥ ، وأدى خدمته العسكرية من عام ١٩٢٦ الى عام ١٩٢٨ في الجزائر في فرقة الزواف، وهناك اكتشف باقي أطراف شمالي افريقيا وما فيها من أسرار فنية. وهو قريب في اسلوبه من الوحشية كما سنفصلها فيما يلي.

ومن الواضع الجلي أن هؤلاء الفنانين لم يذهبوا الى البلاد العربية إلا بدافع تلبية واجبههم العسكري. ولذلك فإنهم لم يستقبلوا هذا الاغتراب بكثير من الترحيب والاعجاب، بل لعلهم على العكس شعروا بالضيق وعدم الارتياح. ثم ان شظف الحياة العسكرية واختلاف المناخ والعادات، زاد من شعورهم بالشقاء. وهكذا فإنه نادراً ما نرى في أعمالهم موضوعات عربية متميزة. ونستطيع أن نقول أن تأثير العرب لديهم ضعيف جداً فيما عدا الطابع الصوفي المتوفر عند (غورغ) مثلاً.

٣ - بين الاغتراب والاستشراق:

لقد أصبح السفر الى الخارج مظهراً متميزاً من مظاهر الحياة الفنية في العصر الحديث. فلقد مضى أكثر الفنانين الى الشرق، واستوحوا منه الكثير في موضوعاتهم^(١).

ولكن ماذا نعني بكلمة اغتراب Exotisme: لقد عرف هذه الكلمة فرانسوا فوسكا F.Fosca^(٢) قائلاً: «انها كل ما يتعلق بالبلاد البعيدة التي تختلف كلياً عما هو مألوف لدينا، سواء من حيث الطبيعة أو السكان أو الانتاج أو العادات..»

ومما لا شك فيه فإن الاغتراب نحو البلاد الشرقية يتبدى منذ عصر النهضة، عندما أقام جنتيلي بليني في القسطنطينية عامين.

ولكن الاغتراب نحو البلاد العربية بمعناه الصحيح، يتبدى منذ
دولاكروا.

36 ولم يكن دولاكروا الفنان الوحيد الذي بحث عن وحيه خارج
حدود بلاده. بل ان شاسيريو Chasserieu وفروماتان Fromentin
61 كانا من أبرز المغتربين بعد دولاكروا، وهناك آخرون، وان لم يحتلوا
نفس المكانة، الا أنه من الممكن اعتبارهم مثلاً على ازدياد الاهتمام
بالشرق العربي.

60 ٤ - الاغتراب في القرن التاسع عشر:

«وتجدد الاغتراب دون انقطاع» كما يقول ييزومب^(٣) وأصبحت
مشاهد الحياة في افريقيا وفي آسيا، أليفة في فرنسا وغيرها، بتأثير
الفنانين الشباب. ولقد جمع الازار أخبار الاغتراب في كتابه «الشرق
42 والتصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر من دولاكروا وحتى
رونوار»^(٤).

43 ولقد بقي هؤلاء الفنانين تحت سيطرة السحر الذي نقله الفنانون
الاوائل مثل فيرنه Vernet «العسكري المصور» كما يسميه بودلير،
والذي زار مصر وسورية والمغرب العربي. ومثل روفيه Roffet الذي
70 عمم الحياة الجزائرية عن طريق موضوعاته، وبها جذب اليه الجمهور.
أما دوزاه Dozat فلقد اهتم أكثر من غيره بالدقة والواقعية كما في
65 لوحته «جامع الازهر في القاهرة».

ولقد كان العالم العربي، عالم الغموض والسحر والروائع، كعبة
الكتاب المغامرين والفنانين، الذين أرادوا الاستيحاء من جوه ومن
القصص المتواردة عنه. ولكن الشرق الذي بقي بالنسبة للغربيين
غامضاً وقصصياً، لم يعد له وجود، فلقد تطور الشرق بسرعة
مدهشة، ولم يعد من مكان لعالم الف ليلة وليلة ولروايات عنترة وأبي
زيد الهلالي ومقامات الحريري، ولقد أصبحت الملابس العربية

المزركشة والمذهبة والاشياء العربية وطراز العمارة من الأمور النادرة،
وحل محلها طابع أوروبي هو نتيجة الرغبة بمحاكاة الغرب بنهضته.

ولكن الشرق لم يكن ليثير اهتمام الغرب الا بميزاته التاريخية
والاثرية، وبعاداته الخاصة والمعروفة والمنتشرة في جميع أنحاء العالم
العربي، في مصر وسورية والمغرب والعراق.

ومما يؤسف له أن بعض الفنانين الغربيين قد انحرفوا عن أهدافهم،
فمضوا الى الشرق كي يصوروا الفقر والتخلف، في موضوعات
تصور الشحاذين والبدو والفلاحين الفقراء. ولقد شوهت موضوعاتهم
هذه فكرة الغرب عن الشرق، اذ أصبح بنظرهم مركزاً للتخلف والفقر
عوضاً عن أن يكون مركزاً للروائع والخيال^(٤). أو موثلاً للمحظيات
والوصيفات كما فعل جيروم Gerôme ولويس Lewis .

47

55

ولكن بالمقابل، فإن أكثر الفنانين الذين زاروا الشرق العربي قدموا
له خدمات هامة، كما قدموا للفن كثيراً من المكاسب الفنية مثل
غاستيه - باسان - لوت - دولاباتوليير - شابلان ميدي - براير -
ويزومب.

أما غاستيه C.Georges Gasté ١٨٤٩ - ١٩١٠ «فلقد كرس
نفسه لحل مشاكل تصويرية تتعلق بالمشاهد والملابس والسماء في
مناخاتها الشرقية» كما يقول بينديت^(٥). ففي عام ١٨٩٢ سافر الى
المغرب ثم إلى تونس فالجزائر، ثم أقام في الجزائر العاصمة وفي مدينة
بيسكرا. وفي عام ١٨٩٨ زار فلسطين وأقام في مصر حتى عام
١٩٠٣ حيث زاعت شهرته. ومن أعماله «زواج عائشة»، «بدويتان»،
«شارب الحشيش»، «في العائلة»، «فلاحة» وغير ذلك.

وبعد موته عام ١٩١١ نُظِم في القصر الكبير بباريس معرض
خاص لأعماله في الرسم والتصوير، باعتباره ممثلاً للمصورين
الفرنسيين المستشرقين.

ويعرف جوليان بانكاس باسم باسان Pasein (١٨٨٥ - ١٩٣٠) وقد ولد في فيدان - بلغاريا ومات في باريس، وكان قد زار المغرب العربي وفلسطين ومن لوحاته الشرقية (فاطمة).

أما أندره لوت A.Lhote ١٨٨٥ - ١٩٦٣ فقد ابتدأ حياته في النحت على الخشب، ثم انصرف الى التصوير متأثراً بغوغان، ثم بسيزان، ثم استقر في باريس بعد معرضه الأول وأخذ يتفاعل مع موجة الفن التكعيبي المتأثر بالفن الافريقي. ولقد أسس لوت منذ عام ١٩٢٢ أكاديمية تحمل اسمه لتعليم التصوير (حيث كان للمؤلف شرف الانتساب إليها ١٩٥٨ - ١٩٥٩ والافادة من آراء لوت في اللون والخط). ومع أن لوت اشترك مع التكعيبيين في حركتهم إلا أن اسلوبه يبقى خاصاً بذاته.

وزار لوت شمالي افريقيا العربية عام ١٩٥٠ وأقام في مصر عامين حيث صور كثيراً من الأعمال الفنية والمواضيع المصرية وكتب هناك مؤلفه الضخم «التصوير المصري»^(٦). ومن أعماله «نسوة من تونس» وفيها نلاحظ بعض التأثير الهندسي العربي وبعض التزيينات العربية.

45 ومن بين الفنانين المغتربين فرانسوا دينوايه F.Desnoyer ١٨٩٤ الذي زار ايطاليا وبلجيكا والنمسا، وأقام عام ١٩٤٨ في الجزائر ثم عمل تحت اشراف البير ماركيه. ومن لوحاته (مسجد الجزائر).

ويمكننا أن نذكر هنا أيضاً دولاباتولير (١٨٩٠ - ١٩٣٢) الذي ابتدأ دراسة التصوير في أكاديمية جوليان عام ١٩١٢. وأثناء الحرب الأولى أصيب بثلاثة جروح بليغة، وبقي يعاني الآلام حتى وفاته. ولقد انعكست حياته الشقية على أعماله، وأعطتها شاعرية صوفية وطابعاً سحرياً. ولقد ذكر هويغ، ان دولاباتولير بقي متأثراً بأسلوب دولافوكونييه De la Foconnier الذي كان مرتبطاً بالكتاب الذين استوحوا من الشرق، مثل جول رومان وجورج دوهامل.

وأثناء الحرب العالمية الأولى، دعي دولاباتولير الى الخدمة العسكرية في الجزائر التي أقام فيها منذ عام ١٩٢٠، ومن بين لوحاته (تونس سوق البلد).

ويعتبر كريستيان كايارد Ch.Caillard من الفنانين المغامرين أيضاً، ولد عام ١٨٩٩ وقد ورث عن جده الأكبر تيوفيل غوتيه حب السفر. وفي عام ١٩٣٦ منحتة مدينة باريس جائزة افريقيا الشمالية. ثم سافر عدة مرات خلال الشتاء الى المغرب من عام ١٩٣٦ الى ١٩٣٩ .

روجيه شابلان ميدي R.Chaplain Midy ولد في باريس عام ١٩٠٤ . ولقد زار عدة بلدان في أوربا وأمريكا وأقام في المغرب العربي عام ١٩٣٨ وفي مصر عام ١٩٤٨ ، وقام بتزيين كتاب أندره جيد (اللا أخلاقي). وله في الجزائر وتونس أعمال كثيرة.

ايف براير Yves Brayer ولد في فرساي عام ١٩٠٧ ، وهو تلميذ لوسيان سيمون. سافر في بعثة دراسية الى اسبانيا عام ١٩٢٧ . وفي عام ١٩٢٨ أحرز جائزة المغرب التي وضعها الماريشال ليوتي Lyoutey. وخلال سفره الى المغرب قام بتنفيذ سلسلة من الصور المائية، ومن بينها لوحة كبيرة اسمها «سوق الخيول في فاس» اقتنتها الدولة وأودعتها متحف اللوكسمبورغ. وفي ايطاليا وفي اسبانيا وحول البحر المتوسط وخاصة في المغرب، وجد براير الشمس التي جعلت اللون لديه أكثر نقاوة وشفافية.

روجيه بيزومب، ولد عام ١٩١٣ وهو مؤلف كتاب «الاغتراب في الفن وفي الفكر». ولقد أقام في مدن شمالي افريقيا حيث اكتشف هناك، وعن الشمس مباشرة، عين ما اكتشفه شيفرول في مخبره من أسرار تحليل الضوء وتأثيراته.

أقام بيزومب في المغرب بصورة خاصة من عام ١٩٣٧ - ١٩٤٦
واشترك في المعارض التي أقيمت في القاهرة عام ١٩٣٧ ، وفي
اسطنبول وأنقرة عام ١٩٤١ وفي لشبونة وبرشلونة عام ١٩٤٢ .

وفي عام ١٩٤٢ - ١٩٤٣ انجز التخطيطات الكرتونية لقطعتين من
السجاد (الغوبلان) وعنوانهما «افريقيا البيضاء وافريقيا السوداء».

وفي عام ١٩٤٥ أنجز قطعتين من السجاد (الاييسون) تحت اسم
«الملك البربر والمتوحشون».

وقد رسم بالحفر الملون لكتاب «بنات القدس الصغيرات» وكذلك
رسم باللينو الملون لقصة ألف ليلة وليلة باللغة العربية التي أصدرتها
المكتبة الوطنية في باريس، ومن بين لوحاته «الوصيفة وفاطمة»، (في
متحف الجزائر)، «مشهد من مراکش» (الرباط)، «باقة الورد
الرومانية» ١٩٥٥ (في متحف الفن الحديث في باريس)، و «امرأة
مغربية» (٧).

وهناك فنانون آخرون كالفنان الالماني ليوبولد كارل مولر
L.K.Muller الذي زار أيضاً شمالي افريقيا والهند وأقام في مصر
وترك فيه بعض اللوحات مثل لوحة «التميز بالمستقبل»، التي تمثل رجلاً
على هيئة شيخ عربي أمسك كتاباً يسراه، بينما أخذ يشير يميناه
بحركة ايمائية، الى كف امرأة وضعتها على الرمل.

ولوحة أخرى «سوق طنطا» وتمثل جمهوراً حول شيخ تاجر،
ووقفت الى جانبه امرأة تبيع قصب السكر. وثمة فنانون آخرون زاروا
مصر في مستهل هذا القرن كالفنان هرمن كيرتشمير H.Kirtchmer
ونرى أسلوبه ومدى تأثيره بالجو العربي في لوحته «سوق العبيد».
والفنان جانث Jants، ومن أبرز لوحاته «أبو القطط» و «آكل
العقارب» و «مروض الثعابين» و «شاعر الربابة» و «الابسطة في خان
الخليبي» و «موكب رمضان».

أما الفنان رودلف هوبر الهولندي R.Hober، فقد صور «رقصة الدراويش» و «العائد من الحج» وهما محفوظتان في متحف القاهرة.

أما المصور الهولندي ماريوس باور M.Bauer الذي ولد سنة ١٨٦٤ وزار مصر وسورية وتركيا فقد أتيج له أن يتأثر بالفنون السائدة هناك والتي نراها في صورته.

ومن بين الفنانين المغامرين الذين تعلقوا بالحياة العربية أيضاً المصور والحفار الانكليزي فرانك برانغوين F.Brangwyn الذي ولد عام ١٨٦٧ وبدأ حياته الفنية برسم الصور الحائطية متأثراً بمفهوم المثالية في الفن العربي، وقد بدا ذلك واضحاً في المناظر الشرقية التي كان يرسمها في بعض الاحيان.

وعمد المصور الانكليزي وليم روتنشتاين W.Rothenstein (الذي ولد عام ١٨٧٢ وعين سنة ١٩٢٠ مديراً للكلية الملكية للفنون في ساوث كنسنتن) الى الفن العربي فاستوحاه في أسلوبه وبعض موضوعاته.

٥ - المغتربون في مصر:

إن اقبال الفنانين الاوربيين على مصر قديم يتدىء منذ حملة نابليون وما رافقها من قدوم أثريين وعلماء وفنانين.

وفي القرن العشرين اتجه عدد كبير من الفنانين الفرنسيين والايطاليين واليونان الى مصر واستقروا في القاهرة والاسكندرية، وأقام كثير منهم فترة طويلة فيها مدفوعين بتصوير الجو المصري والتقاليد الاجتماعية، كالمصلين في المساجد، وطلاب حلقات الدرس في الكتاتيب، وأسواق الخيام وخان الخليلي والحمامات الشعبية.

ومن أشهر هؤلاء فورسيلا Forcella الايطالي وغاسته الفرنسي واميل برنارد. وكما حضر إلى مصر المصورون كليمنت Clement

ودينو Dino وجيرارده Girardeh وغيوم Guillaume وفرومانتان، ومعظم لوحات هؤلاء الفنانين هي وثائق تاريخية ومراجع للكتاب الذين اهتموا بوصف الحياة في مصر. وهذه اللوحات موجودة في متاحف فرنسا وبعضها في متحف محمد محمود خليل في القاهرة.

55 ابتداء لويس J.F.Lewis حياتها الفنية الأستشرافية منذ أن رسم مجموعته في الحفر، التي حملت عنوان «رسوم القسطنطينية». وفي عام ١٨٤٠ زار هذه المدينة وتابع استشرافه فيها على أن اقامته في القاهرة في حي شعبي يرتدي الملابس المحلية متمنطقاً سيفاً وقد ارسل لحيته وصبغ وجهه مما جعله اكثر استشرافاً، وكان همه أن يصور عالم الحریم، استرسالاً لما قدمه في القسطنطينية من أعمال. وفي نفس الوقت كان أنغر Inger في باريس يرسم نفس المواضيع من خلال لوحة تركية حصل عليها.

ومن فرنسا اشتهر في مصر هارتان Hartins الذي استوطنها منذ عام ١٨٩٠ وتوفي فيها عام ١٩٥٥ كما زارها ماركيه الفرنسي وفان دونغن الهولندي الاصل.

ولا بد أن نذكر أيضاً الايطاليتين كازوناتو Casonatto التي اقامت في مصر اربعين عاماً، وايماكالي Kali التي تزوجها الفنان المصري الشهير راغب عياد.

واشتهرت المصورة رينير Reiner بألوانها الشرقية وبالزخرفة العربية التي نقلتها من مصر الى بلادها المانيا.

وفي الاسكندرية التي كانت ملتقى الاوربيين بالشرق، عاش عدد كبير من الفنانين المصورين نذكر منهم الايطالين سانير Sanière الذي توفي عام ١٩٤٣ تاركاً مئات المشاهد المصرية. وسيفلتي Civelti وجولفاني Julvani وبيتشي Picci.

ومن اليونانيين نذكر المصور لیتراسه Litsasse والمصورة كرافيا Crafia وأنجلو بولو Angelo Polo.

وفي القاهرة انشئت مدرسة للفنون الجميلة الايطالية (مدرسة ليوناردو دافنشي) منذ عام ١٨٩٨ تحت رعاية جمعية دانتي الليغيري، ويشرف عليها فنانون ايطاليون كالمعماري بافيل G.Pavil والمصور روبرتي Roberti وهذه المدرسة تشابه فيلا عبد اللطيف في الجزائر ولكن طلابها كانوا من المصريين والاوربيين.

٦ - المولدون في البلاد العربية

لقد كان ازدياد العلاقة بين أوروبا والشرق العربي، سبباً في نشوء بعض الفنانين على أرض عربية، أو في هجرة بعض العرب الى الغرب وارتفاع شهرتهم هناك. وذلك مثل ليموز وكارزو واتلان وكلو ومارك وصباغ. وفيما يلي بعض المعلومات التاريخية عن كل واحد منهم.

ولد روجيه مارسيل ليموز R.M.Limouse في كولو من أعمال قسطنطينية (الجزائر) عام ١٨٩٤ وأقام في تونس حتى عام ١٩١٩، ثم قام بعدة رحلات الى أوروبا وكان يعود من وقت إلى آخر الى المغرب. وهو في أسلوبه وان اقترب من الوحشيين إلا أنه يحمل طابعاً خاصاً بذاته، فلقد حافظ دائماً على جو الراحة والامان والهدوء.

وفي متحف الفن الحديث في باريس بعض أعماله ذات الالوان العربية مثل لوحة «الدولمن» و «المقعد الاصفر» و «التروبادور» وهناك لوحة ملك الفنان باسم «امرأة مراكشية».

ولد جان كارزوزيان الملقب بكارزو Carzou في حلب. وكما يقول فيلس Fels في كتابه عن كارزو^(٨)، لقد ولد هذا الفنان الشرقي في يوم عيد، في أول يوم من كانون الثاني من عام ١٩٠٧. لقد كان مهد كارزو في نفس المنطقة التي كان فيها مهد المسيح.

ومنذ عام ١٩٤٠ لمع اسم كارزو في الاوساط الفنية في باريس
فاشترك في معرض المستقلين وفي معرض الخريف في التويلري، ومن
بين لوحاته نذكر «القديس فرانسوا» و «خليج الآمال» ١٩٥٩ .

وفي عام ١٩٥٠ زار كارزو مصر ولبنان وأقام في بيروت
والاسكندرية والقاهرة معارض لاعماله.

84 ولد جان اتلان J. Atlan في قسطنطينة عام ١٩١٣ ، وكان أهله
التجار قد أرسلوه الى باريس عام ١٩٣٠ لكي ينهي هناك شهادة في
الفلسفة، إلا أنه اهتم بالتصوير منذ عام ١٩٢٤ . وفي بداية أعماله
التعبيرية نلاحظ ببساطة ارتباطه بطابع بلاده الجزائرية. وفي عام
١٩٤٧ تحول اتلان نحو التجريد. وكما يذكر دوريفال^(٩) «ان اتلان
يمارس محاولة شبيهة بمحاولة الاسلام في الفن غير التمثيلي، رغم أن
الفارق يتجاوز في الزمن عشرة قرون».

ويبدو الطابع الشرقي الواضح الذي أكدّه المؤرخ كاسو، في
موضوعاته التي يتناول فيها حيوانات خيالية صورها بالالوان الزيتية
المخلوطة بألوان الباستيل وبالحوار وأحاطها بخطوط سوداء قسمت
اللوحه إلى مقاطع متتابعة. وتوفي اتلان في عام ١٩٦١ .

ويعتبر اتلان وكارزو في مقدمة الفنانين المعاصرين، ولقد بلغت
شهرتهما حدوداً واسعة، الأول بأسلوبه التجريدي التعبيري، والثاني
بأسلوبه التعبيري السريالي.

ولد رونييه جان كلو René-Jean Clot في الجزائر في قرية صغيرة
قرب (المدينة) ونراه في أكثر لوحاته يذكرنا بأرض وطنه الاصلي.
وكما يصرح انريكو تيراسيني «ان المشاهد الجزائرية لدى جان كلو
تشع بالنور، هذا النور الخاص بالشرق العربي».

81 ولد اندره مارك André Marc عام ١٩٠٧ من أم عاشت هي
وأهلها في الاسكندرية، وكان قد قضى مارك طفولته في شمالي

افريقيا، وفي عام ١٩٣٤ أقام سبعة أشهر في بيسكرا وفي جنوبي الجزائر.

ولد جورج صباغ^(١٠) في الاسكندرية وتوفي في القاهرة عام ١٩٥١ وعندما كان في التاسعة عشرة من عمره، أوفده والده الى باريس لدراسة القانون. ولكن صباغ تحول عن دراسة القانون الى دراسة الفنون. ولما علم والده أن ابنه لم يعن بالدراسة التي أرسله من أجلها الى فرنسا وأنه انصرف الى شيء آخر غضب عليه وقطع عنه المعونة المالية عقاباً له على عقوقه. ولكن صباغ الذي أحب الفن من أعماقه، صمم على الإقامة في باريس لدراسة الفن ودأب على السعي لايجاد عمل يعيش منه. ثم تمكن من الحصول على وظيفة بسيطة في محل لبيع السيارات قبل بها. وظل صباغ يزاول مهنة التصوير قرابة عشرين عاماً، فصور كل ما وقع عليه نظره من بحار وأشجار وجبال وأشخاص. وهو من الفنانين المشهورين الذين لهم لوحات منتشرة في متاحف العالم.

ولا بد لنا أن نذكر هنا أثر الفنانين السوريين واللبنانيين الذين هاجروا الى امريكا الشمالية والجنوبية، والذين أقاموا هناك تحت اسم المغتربين العرب^(١١).

لقد اصطحب هؤلاء الفنانين معهم التقاليد والاعمال والمتاع من بلادهم. ففرضوها على العالم الجديد، وأصبحت مصدر الهام عدد كبير من الفنانين والكتاب الامريكان. ومن بين الفنانين العرب الذين عاشوا في الخارج «سعيد مرعي» و «شكري مصور» و «جبران خليل جبران» في أمريكا «ونجيب بخعازي» في روسيا و «فيليب موراني» في باريس و «موسى أيوب» مصور الملوك الانكليز في لندن.

ولقد اكتسب هؤلاء جنسيات الاوطان التي هاجروا إليها، وبقيت أعمالهم هناك.

٧ - الإيفاد بحثاً عن فن آخر:

عدد كبير من الفنانين الشباب هم من الموهوبين المتفوقين، ممن
48 أحرزوا تقدير المسؤولين فأوفدوا الى البلاد العربية للاستفادة من جو
جديد. من أمثال ادوارليد وتارتلت.

72 على أن بعض هؤلاء مضى عرضاً، بناء على دعوة خاصة أو
بموجب مهمة فنية محددة كما تم لدوفال Duval .

وجان دوفال هذا ولد في باريس عام ١٨٨٠ ودعي عام ١٩٢٤
من قبل الجنرال ويغان المفوض السامي في سورية آنئذ، ليحل ضيفاً
على المعهد الفرنسي للفن الاسلامي بدمشق.

وفي دمشق أنجز عدة مناظر في «الميدان» و «الصالحية» على سفح
قاسيون وفي قصر العظم، وفي دمر. ورسم الطرق الضيقة في المدينة،
كما في لوحته «الخبز العربي» وهي ذات تأثير مدهش. وفي حلب
صور القلعة، كما صور النواير وقلعة شيزر وغابة شيزر على العاصي،
و «منظر من الرستن»^(١١).

٨ - فيلا عبد اللطيف في الجزائر:

على أن المجموعة الضخمة من الفنانين الفرنسيين الذين أوفدوا الى
البلاد العربية ذهبوا الى مدينة الجزائر حيث «فيلا عبد اللطيف» ليقضوا
فيها عامين في الدراسة والانتاج المنظم.

وقصة هذه الفيلا تبتدىء منذ عام ١٩٠٦ عندما قدم الناقد الفني
(أرسن الكسندر) A.Alexandre تقريراً في مجلة الاخبار عدد
ت ٢ - ١٤ ، ١٩٠٦ الجزائر. تحت عنوان «خواطر عن الفنون
والصناعات الفنية في الجزائر» وفيه كتب هذا المقطع، «ان داره عبد
اللطيف الواقعة في أسفل المشتل الزراعي هي قصر فخم مشرف على
الانهيار، وهو رائع رغم حالته المزرية، كما أنه يقع في مكان يسمح

بالاستفادة من الشمس والطبيعة فيما إذا قيض له أن يكون مقراً للفنانين، يستفيدون من سطحه وأعمدته وساحته الداخلية المزينة بالقيشاني الرائع، والحدائق المحيطة به بلونها الأخضر الزمردى».

وقد أثار هذا التقرير الحاكم (جونار) عام ١٩٠٧، فرأى أن يدعو المهويين الناشئين في باريس، لكي يعيشوا في جو عربي في الجزائر، ويستفيدوا من مظاهر الحياة هناك.

وتقع هذه الفيلا خلف المتحف الوطني للفنون الجميلة. ولقد كانت قصراً عربياً في القرن الثامن عشر، ثم مقراً لوزير الداى، الى أن أصبحت منذ عام ١٩٠٨ مؤسسة فنية تستقبل كل عام ولمدة سنتين، اثنين من المصورين والنحاتين أو المعمارين يسمون بعد مسابقة تجري في باريس^(١٢).

ولقد لعبت هذه الفيلا أو هذا المركز دوراً هاماً في تقوية الارتباط بين الجمالية الإسلامية والفنانين الفرنسيين الشباب. فلقد كانت جميع الشروط لديهم ملائمة لكي يستفيدوا من تجربتهم الفنية، فالمدة كافية وجو الفيلا عربي صرف، ثم ان الفنانين متفرغون لمهنتهم بعيداً عن أية مسؤولية أخرى وظيفية كانت أو عسكرية أو غير ذلك. ولا شك أن هذه الظروف الايجابية سمحت لهم باستلهم الجمالية الإسلامية أو على الاقل المواضيع العربية. وفيما يلي سنعمد الى استعراض أشهر الفنانين الموفدين الى فيلا عبد اللطيف هذه.

٩ - الرواد الاوائل في فيلا عبد اللطيف:

لا بد من ذكر الفنانين الاوائل الذين أقاموا في مركز عبد اللطيف من أمثال ماكسيم نواره M.Noiré الملقب بالفنان الجزائري في لوحاته «ولادة في الصحراء» و «أغنية الناي»، «وياسمين الساحل». ومن أمثال ليون كوفي Cauvy الذي أصبح التصوير الجزائري على يديه

أكثر نزقاً وأكثر نهجية. وليون كاري Carré الذي اكتشف الاناقة والدقة في الطبيعة الجزائرية.

شارل دوفرزن Ch. Dufresne ولد عام ١٨٧٦ وتوفي عام ١٩٣٨ ، ابتداءً حياته الفنية بممارسة الحفر التجاري على الخشب، ثم دخل في مدرسة الفنون الجميلة وعين فيها كمساعد نجار. ثم أوفد الى الجزائر حيث أقام خلال عامي ١٩١٠ - ١٩١١ ، وفي فيلا عبد اللطيف اكتشف نفسه كما يقولون. فخلال اقامته هذه وكان في الرابعة والثلاثين من عمره تجلت عبقريته القوية في التصوير، ولكن ويا للأسف لم يستفد من تقاليد الفن والحياة هناك.

على أن الجزائر أمدته ببعض المواضيع الغريبة ودفعته نحو اسلوب أكثر غنائية.

58 ويعتبر بول دوبوا P.E.Dubois من أبرز الموفدين الى فيلا عبد اللطيف وقد حصل عام ١٩٢٧ على الجائزة الكبرى. ومن أشهر لوحاته «امرأة من الهغار» الموجودة في متحف الجزائر.

أما جان لونوا J.Launois فقد توفي عام ١٩٤٢ في وهران وكان قد أوفد عام ١٩٢٠ الى فيلا عبد اللطيف. ومن بين لوحاته «الشرقيات» ١٩٣٠ و «نساء من الجزائر».

ثم تعاقب عدد من الفنانين من أمثال بيير أوجين كليران P.E.Clairin الذي ولد عام ١٨٩٧ وأوفد الى الجزائر عام ١٩٢٩ ، وفي عام ١٩٣٢ أوفد المصور ريشارد ماغيه والنحات مانيه دامبواز D'amboise في بعثة فنية لهذه الفيلا. وفي العام التالي أوفد اميل بونو Bonneau وأندره همبورغ Hambourg الذين زاعت شهرتهما فيما بعد.

أما بونو فقد ولد عام ١٩٠٢ وأقام في الجزائر ثلاث سنوات ثم عاد الى المغرب عام ١٩٤٨ .

كذلك هامبورغ فقد ولد عام ١٩٠٩ في باريس وأقام في الجزائر عامين في ذلك القصر المنيف المسمى قصر نساء السلطان المليء بالغموض «وهناك اكتشف النور الذي دفعه الى تثبيت شخصيته»^(١٣) وان أشهر لوحاته «امرأة من فاس» الموجودة في متحف الجزائر.

اميل سايبورو Sabouraud، أقام أيضاً عام ١٩٣٦ في الجزائر لمدة ثلاث سنوات كموفد الى مركز عبد اللطيف ولقد زار أيضاً تونس والجزائر.

ولا بد هنا أن نذكر موفدين آخرين أمثال جوف Jouve وبيرسيه Bersier وجان أوجين J.Eugène والاخوان بوشو (ايتيين وجان) وبواتيل Boitel وبروفوست Pruvost وأخيراً جاكمان Jaquemin وفينيسيان Venetien وشور Schurr وخاصة نيفلت Nivelt.

روجه نيفلت R.Ch.Nivelt مصور ونحات ولد في باريس عام ١٨٩٠، وهو تلميذ النحات الشهير لوران Laurens في أكاديمية جوليان، وقد حصل على ميدالية فضية وعلى منحة افريقيا لعام ١٩٢٥، ثم أوفد إلى فيلا عبد اللطيف عام ١٩٣٤ ومن بين لوحاته التي رسمها هناك نذكر «الجزائر - امرأة من بني أونيف» ١٩٣٥.

وبالإضافة الى هؤلاء نذكر:

ماكسيم نواره Noiré مصور المناظر المولود عام ١٨٨٩ الذي حصل عام ١٩٠٠ على جائزة الشرف على لوحته «خليج الجزائر» والذي أقام في الجزائر وكان رائد الفن المغربي الأول.

ايتيين شوفالييه E.Chevalier مصور من باريس تأثر في بداية فنه بالوحشيين ثم انتقل الى الجزائر وبرع بتصوير المشاهد البحرية مثل «سيدي قروش».

ماتيو فيرديلان M.Verdilhan الذي توفي عام ١٩٢٨ وكان قد ارتبط بالوحشيين بعد أن كان انطباعياً. وقبل اقامته في الجزائر كان

قد تأثر بالجو المتوسطي في بلده مرسيليا وضواحيها. وقد قام بدراسات تطبيقية على الشمس وأثرها على الأشياء في الجزائر.

لوي يرتوم سانت أندره وهو مصور وحفار، زين درج كلية بواتيه ومدخل مديرية الفنون الجميلة في مدينة باريس، وصور بالليتوغراف قصة (نانا) لاميل زولا.

وهو من موفدي مركز عبد اللطيف عام ١٩٢٥ ، وكان قد زار الجزائر وتونس ومراكش.

هذا إضافة الى الفنانين الذين ذهبوا بمحض رغبته وعاشوا في كنف مركز عبد اللطيف هذا.

ولا بد أخيراً من ذكر النحاتين المستشرقين جورج بيغه G.Beguet الذي حصل على الجائزة الكبرى عام ١٩٢٤ على تمثاله «المتوضىء العربي Débardeur Arabe الموجود في متحف الجزائر، والنحات لودفيك بينو L.Pineau وهو من أبرز النحاتين الموفدين الى فيلا عبد اللطيف. ويحتفظ متحف الجزائر له بتمثال «عربي في الصلاة».

على أن أكثر الفنانين الذين أقاموا في مدينة الجزائر لم يكتب لهم شهرة واسعة، لذلك لم يكن من السهل التعرف على إنتاجهم، ولكن ما هو أكيد، أن أكثر هؤلاء قد استفاد من اقامته هناك أكبر الفائدة، ودليل ذلك في أساليبهم الواضحة وفي لوحاتهم المنتشرة في مختلف المتاحف في العالم، والتي استعرض أهمها بارولان في كتابه «الجزائر والمصورون المستشرقون»^(١٤).

- (١) انظر مقال بيير كابان P. Cabanne في مجلة Art العدد ٨١٩ . في هذا الموضوع.
- (٢) انظر كتابه عن Dufresne.
- (٣) انظر: R. Bezombes: L'Exotismes dans l'art.
- (٤) انظر:
- J. Alazard: L'Orient et la peinture française aux XIX.s de Delacroix á Renoir - Paris - Plon 1930
- (٥) انظر مقدمة الدليل: L. Bénédite: Gasté Peintre Orientaliste
- (٦) انظر: A. Lhote: La peinture Egyptienne
- (٧) انظر الكتاب السابق الذكر:
- R. Bezombes: L'Exotisme dans l'art et la pensée
- (٨) انظر ص ١٢ F. Fels: Carzou
- (٩) انظر ص ١٤٧ M. Dorival: Les peintres du XX.S 2. Vol
- (١٠) انظر كتاب أحمد راسم الذي تناول حياة جورج صباغ.
- (١١) انظر (الفن اللبناني) لصلاح كامل.
- (١١) انظر مجلة Syria العدد ٨ عام ١٩٢٧ ص ٢٤٨ مقال R. Dussaud عن «مهمة الفنان جان دوفال في سورية».
- (١٢) انظر دراسة الأزار Alazard عن هذه الفيلا، ودراسة انجيلي Angelé.
- (١٣) انظر J. Bouret: A. Hambourg
- (١٤) انظر V. Barruland: L'Algérie et les peintres orientalistes

الفصل السابع

النزعة الاستشراقية في فن الانبياء

- ١ - منشأ مدرسة الانبياء.
- ٢ - الجو الروحي الشرقي.
- ٣ - الانبياء واللغة العربية.
- ٤ - الرمزية الشرقية في فن الانبياء..
- ٥ - زيارات الانبياء للبلاد العربية.
- ٦ - الانبياء يعيشون في مناخ الأرض العربية.

النزعة الاستشراقية في فن الانبياء

١ - منشأ مدرسة الانبياء:

ليست النابسي Nabisme أو مدرسة الانبياء، مدرسة فنية شهيرة بحد ذاتها، وإنما اشتهرت تبعاً لشهرة أصحابها من الفنانين، ذلك أنها بقيت الى حد كبير، غامضة وسرية وبعيدة عن أن تكون مجرد طريقة فنية، كما أن أعضاءها لم يهتموا بتوحيد أسلوبهم الفني، الا أنهم انطلقوا دائماً من مبدأ واحد.

على أن النقاد والمراقبين كانوا يشعرون أن جذور هذه المدرسة، من حيث هي مبدأ رمزي، يتصل بتقاليد أجنبية، فبعضهم يربطها بغوغان Gauguin وبأسلوبه المغترب، ويعتبر ان الوسيط بينهما هو سيروزيه P.Sérusier، الذي مضى عام ١٨٨٨ الى بونت آفن وقابل غوغان فأطلعه على بعض دراساته التي أنجزها خلال الصيف. وقد جرى بين غوغان وسيروزيه الحديث المعروف، والذي أصبح نقطة انطلاق «الانبياء» كما تقول همبير^(١).

فلقد اقترح عليه غوغان تصوير مشهد في الهواء الطلق، فهرع سيروزيه لاعداده مستحضراً ملونته وألوانه وريشه، وغطاء علبه سيجار

استعمله كلوحة للرسم عليها. والتقى بغوغان في غابة الحب، وهناك طرح غوغان بضعة أسئلة.

- بأي لون ترى هذه الشجرة؟

- بالأصفر.

- حسناً، ضع أبهى أصفر لديك.

- كيف ترى الأرض؟

- حمراء.

- اذن ضع أجمل أحمر لديك.

وعندما انتهت هذه اللوحة أصبحت «الطلسم Talisman» الذي قدمه سيزوريه إلى أصدقائه في أكاديمية جوليان والذي أضحي اسطورتهم.

الواقع أن هذا الحوار الذي تم بين غوغان وسيزوريه لا يمكن أن نمر به دون توقف وامعان، ذلك أن هذه العبارات الموجزة التي تبادل بها الفنانان أفكارهما لم تكن إلا فلسفة جديدة ان دلت على شيء فإنما تدل على تحول جذري للفن الاوربي، تحول من التدقيق بالجزئي ومن الاحتفال بالقشرة الواقعية، الى البحث عن الكلي وعن الصورة الشاملة، وعن الاشياء المحددة بالرمز الذي ينقل الحدس قبل أن ينقل الوعي والفهم. لقد أطلق على فن غوغان دائماً اسم الرمزية أحياناً أو أطلق عليه اسم التركيبية، وفي الحالة الاولى فإن الرمزية انما تعني الكشف عن أعماق الموضوع والتعبير عنه بأشكال وألوان مطابقة له، وليست مطابقة لظاهر هذا الموضوع. والتسمية الثانية توضح النزعة الشرقية التي بادر بها غوغان، عندما جعل فنه وحدة تشمل الروح والجسد، المطلق والجزئي، الزمني والمكاني بوقت معاً. وهكذا كان غوغان مصدرراً وأساساً لاتجاهين شرقيين هامين، مدرسة الانبياء، والمدرسة الوحشية (كما تسمى).

ويعتقد بعض الكتاب أن «الانبياء» تأثروا بالفن الياباني. لا شك أن بونارد Bonnard «النبي الياباني جداً» قد استوحى في كثير من الاحيان من الفن الياباني، لكن هذا لا يعني أن بونارد يمثل كافة الانبياء. ثم ان عدداً كبيراً من غير الانبياء كان قد تأثر بالفن الياباني.

ولقد أكد شاسيه Chassé^(٢) وجود أواصر راسخة بين مدرسة الانبياء والمفهوم العربي الشرقي للفن، عندما أبان دور شاسيريو Chaseriau المصور المستشرق، والذي لقن تلميذه غوستاف مورو G. Moreau بذور الفن الشرقي، فكان هذا أحسن جسر نقل عليه الفن من الاكاديمية الى الرمزية.

36

39

ويعتقد آخرون، أن مدرسة الانبياء كانت اتجاهاً فنياً شرقياً محضاً. والواقع أن النظر إلى مدرسة الانبياء، على أنها مجرد مدرسة فنية لم يكتب لها البقاء، أو مجرد جماعة Civitas-Polis مستترة لا تهم أسرارها الكتاب الا بالحدود الفنية، هذا الرأي يخفف كثيراً من أهمية هذه الظاهرة التي يجب أن نتناولها نحن العرب بصورة خاصة، بكثير من الاهتمام. ذلك وحسب اعتقادنا أن هذه المدرسة هي حلقة متينة من حلقات الانجذاب الغربي نحو المفاهيم الدينية الشرقية، مفاهيم الوجدانية ووحدة الروح.

٢ - الجو الروحي الشرقي:

فمنذ أن تطور النظام الكورنثي في الفن الاغريقي، وظهر الفن البيزنطي والرومي ثم الفن الباروكي^(٣) فإن ثمة محاولات عقائدية شرقية ظهرت في الغرب منذ افلوطين وتعارضت مع تيارات كلاسية جامدة. فمنذ أن أصدر بولس الرسول رسائله المكتوبة باللاتينية، فلقد فصل به كنيسة يسوع فصلاً تاماً عن مناهلها وأصولها الروحية، وشدت الى جوهر أجنبي علماني «بينما كانت شخصية اليسوع وقصة طفولته تستغيثان بصوت عال مطالبتين أن تصاغا بقالب

شعري»^(٤) وبينما كانت العذراء عند أهل الشرق مجرد امرأة ولدت انسانياً في ناسوته «المخلوق»، الجوهر الالهي غير المخلوق. كان أهل الغرب يجعلون من العذراء أما للاله الفادي Theotokos، وهكذا أصبح الاله عند الانسان الغربي الاولمبي، كالاله عند الاغريق، بينما كان في الشرق قوة غامضة تختلف عن المعرفة تصب من عليائها غضبها ونقمتها، تنحدر الى الظلام أو ترفع الناس الى النور^(٥) ولقد كان الدين المسيحي كجميع الاديان التي سبقته أو التي جاءت بعده كالاسلام، يقوم على فكرة المركزية التي تقوم على مبدأ الروح الواحدة وهي الله.

أمام النزعات المادية التي أثرت في الدين المسيحي في الغرب، كان لا بد من ظهور محاولات لاعادة هذا الدين الى أرومته الاصلية وهي الوجدانية الشرقية، وكان (ماركيون) الخالق الحقيقي للعهد الجديد مستعيناً بفكرة يوحنا المعمدان في الكتاب المقدس القائمة على الثالث الروحاني المقدس موحداً في فكرة الله - روح الله، ولكن كنيسة بولس حاربت فكرة يوحنا القائمة على (اللوغس)، وناصرها في ذلك النسطوريون في الشرق. ولم يطل عهد كنيسة ماركيون التي امتدت فقط من عام ١٥٦ - ١٩٠ الا إنها ظهرت في الشرق على يد الجبليين عام ١٦٠ أو (ماني) عام ٢٤٥ وكان أوغسطين الذي قال «ان الروح أي الأحد تحمل على الانسان»، كان من أتباع (ماني) نفسه، وكذلك ظهر المازديون والنساطرة الذين رأوا أن الوسيط هو الكلمة (في البدء كانت الكلمة). كذلك كانت نفس آهورامازدا وروح Gathas اليهودية هي (الكلمة). ونابو (كلمة) مردوخ عند الكلدان. اما في الاسلام فقد كان محمد الرسول العربي نور الله، وكان القرآن كلام الله ومحمد شاهد وقادر رغم أميته، أن يحل رموز كلام الله، ومن هنا جاءت قدسية الكلمة في القرآن.

ولقد كان لرأي سبينوزا في «كتاب الاخلاق» أهميته الروحية اذ يقول: «ان انتشار الفهم داخل الشعور الواعي يرتكز على أن ثمة روح واحدة موجودة في وقت واحد داخل صفوف المصطفين والانباء»^(٤).

لقد كان هذا الجو الروحي الصرف، جو أفلوطين ويوحنا وسبينوزا وباروخ قد دفع هذه المجموعة من المؤمنين الذين درسوا اللاهوت الشرقي (الموسوية والاديان الفارسية والدين الاسلامي) وتطلعوا الى أهورامازدا أو إلى بعل أو الى يهوه أو إلى الله، بنفس المفهوم المتعالي، فأرادوا أن يعيدوا الدين المسيحي إلى أصوله الوجدانية، فعاشوا جميع الطقوس وجميع الثقافات وجميع العقائد، التي أصبحت واضحة في أذهانهم بعد أن أعادوا قراءة التلمود وانجيل يوحنا والقرآن.

وكانوا يحلمون بجو الأرض البعيدة في شرق مستسر، ويسمون أنفسهم «برجوازيو فلسطين» وهم روسيل Russel الفوضوي، ورائسون Ranson المتصوف وفويلارد Vuillard الكاثوليكي، وباللان Ballan اليهودي الذي أصبح كاثوليكياً، فلقد جمعتهم أخوة سرية نستطيع أن نسميها Civitas. وكان سيروزيه أول من حلم بها: «إنني أحلم في المستقبل بأخوة صرفة فريدة، مؤلفة من فنانين منتجين، عشاق للجمال والخير، يضيفون على انتاجهم وعلى سلوكهم صفة لا تقبل التفسير وهي التي أعنيها بكلمة نبي»^(٥).

وكان مكان اجتماعهم سرياً لأنه كان أشبه ببيت الله Civitas Dei حيث لا وجود للأنا فيها بل (للها) وال (ما وراء) كما يقول اوغسطين. «وحيث كانوا يجهدون بإيصال الفن الى الله»^(٦).

ولكن وقد (اصطفاهم)؟.. الله بأن منحهم النور من روحه، كان لا بد من تسمية أنفسهم بما يليق بدورهم الجديد. وهكذا اختار سيروزيه اسم نبي Nabi من العربية وأطلقه على أعوانه منذ عام

١٨٨٨ ، كرمز لدور كل منهم، فكان اسم بونارد النبي الياباني Nipponizing، وأطلق على فيركاد اسم النبي المسلة وعلى فويللارد النبي الجزائري.

ولم يكن الانبياء مبشرين ولكنهم نشروا بعض آرائهم في المجلة البيضاء La revue Blanche، إلا أنهم كانوا ضمن حدود الايمان الخاص والتبتل الشبيه بتبتل الصوفيين. لذلك كانوا بحاجة إلى الاعتزال «والانزواء خارج محيطهم الاجتماعي وخارج زمنهم»^(٦).

لقد عاش الانبياء جميع ظروف الفكر الوجداني الذي ظهر في العالم العربي، والذي يقوم على تعرية الانسان من وجوده المادي، والاتصال بالمطلق عن طريق الرياضة الروحية التي تمر عند الصوفيين بالمراحل التالية، أولاً التحرر من شهوات الجسد المادية، ثانياً التأمل والعلم الذاتي المباشر، ثالثاً الوجد واتحاد النفس بالله الواحد اتحاداً تاماً.

ان هدف الصوفي هو التواجد التام مع الله، بل لقد بلغ به التطرف عندما كان يعتكف في زواياه أو في «الخانقاوات» أن يقوم بطقوس وحركات تؤدي به إلى الدوار، بل لعلهم تعاطوا المخدرات التي تعجل بانفصالهم عن الواقع لكي يهيئوا بالاتصال بالله والاندماج به.

ولعل تلك الجماعة من الفنانين الذين اعتكفوا في أماكن سرية^(٧)، وفتحوا قصص الشرق وكتبه المقدسة فقرأوها بلغتها العربية أو العبرية وتمثلوها، وارتدوا الملابس الشرقية والعربية، وتكلموا ألفاظاً غير مفهومة، لعل هؤلاء قد مارسوا أيضاً طقوساً أخرى للاتصال بالله، فيشعرون أنهم وصلوا مرتبة أنبياء، بينما كان الصوفيون لا يفرقون في حالات الوجد بينهم وبين الله «أنا الحق» كما يقول ابن عربي، أو كما يقول الحلاج:

أنا من أهوى، ومن أهوى أنا

نحن روحان حللنا بدنا

فإذا أبصرتني أبصرته

وإذا أبصرته أبصرتنا

والواقع لقد أحاط الانبياء أنفسهم بجميع الاجواء والظروف المناسبة لممارسة الطريقة الصوفية. ولقد ذكرت هومبير كثيراً عن هذه المظاهر. ومنها انهم كانوا يمارسون جميع التقاليد الشرقية، ففي حفل افطارهم الشهري، حيث كانوا يجتمعون حول المائدة المتواضعة لخمّار مجاور للمرسم، وفي قبو صغير مغلق^(٨)، كان ينتقل سيروزيه بخياله الى قصور الف ليلة وليلة، وقد أحاط الرفاق أنفسهم بجميع المظاهر الشرقية، فملابسهم كانت مستوحاة من ملابس العرب ومفصلة أحياناً كالعباءة أو الروب، وذلك حسب الصور الواردة من البلاد العربية والتي كانت بحوزتهم.

وفي رسالة موجهة من موريس دوني، كتب سيروزيه:

بونت أفن ١٨٨٩ - يوم فينوس.

«لقد تلقيت أخباراً عن النبيين سيغان Seguin وايلس Ibls. لقد تناولوا معاً الفطور الشهري بعد أن ارتديا ملابس شرقية».

٣ - الانبياء واللغة العربية:

لقد نظم الانبياء هذه السهرة الشهرية حيث كانوا يمارسون طقوساً صوفية محضة، وكانوا يتحدثون عن الفلسفة الروحانية السحرية، وعن الدين الوجداني وعن مبادئ الفن العربي.

وتذكر هومبير أن كازاليس Cazalis حاول أن يقيس أبعاد التماثيل الآشورية والمصرية من خلال الصور، لكي يكشف عن بعض العلاقات في النسب وعن بعض الاصول الغامضة والصوفية.

«وكانوا يستعملون اصطلاحات عربية وعبرية مفرنسة»^(٨) وكان كازاليس قد درس بعمق هاتين اللغتين، كما تقول هومبير، في معهد

اللغات الشرقية، كذلك درس سيروزيه نفس اللغة العربية والعبرية،
واننا لنرى توقيعه باللغة العربية على بعض أعماله. وكان كازاليس
وسيروزيه مرجعين لغويين وتاريخيين لهذه الجماعة.

وتعددت الوسائل عند الانبياء، لمعانة الوجد الكاشف عن الحق أو
عن الجمال المطلق أو لمعانة الاندماج الكلّي، وكان كل عضو في هذه
الاخوة يسعى إلى تحقيق وجده عن طريقه الخاص. فلقد كان هنري
غبريل ايلس يذهب غالباً الى الحمام التركي، وكما يقول هو «ان
هذه هي أحسن طريقة للعيش في جو شرقي».

٤ - الرمزية الشرقية في فن الانبياء:

هذه الاخوة التي كانت تنظر بصوفية الى بهاء وسحر الشرق،
والتي كانت تطبق في أعمالها روحية الشرق، وتتداول مصطلحاته في
أحاديثها ومراسلاتها، قد خلقت صوفية خاصة جرتها نحو الرمز
ودفعتنا الى الغوص في الغموض.

ويبدو التأثير الجمالي على «الانبياء» أكثر وضوحاً في مجال الرمز
الذي رافق دائماً الصوفية، ولقد نقل الانبياء ذوقهم النقي والصوفي
الى انتاجهم، وأصبحت اللوحة بحسب تعريف موريس دوني
«مساحة مسطحة مغطاة بالالوان وفق نظام معين مجتمع، قبل أن تمثل
حصاناً أو معركة أو امرأة عارية أو أية قصة».

لقد أوضح دوني في تعريفه الشهير هذا وكما يقول كاسو
«الاندفاع الذي يودي بالفكر الى الاستغناء عن كل صنعة وتعقيد،
والعودة الى الحالة البكر القديمة» كما عبر هذا التعريف عن اتجاه الفن
الجديد للكشف عن الجوهر والرمز اليه عن طريق الحدس لا الحس.

لقد استعمل الانبياء اصطلاحات غامضة، بقصد جعل المعاني
الخاصة رمزية. وهكذا فلقد بحثوا في مجال الفن عن نظائر ذلك، مما
أعطاهم صفة الفنانين الرمزيين. ويقول موريس دوني^(٩) «لقد استعاض

الانبياء عن فكرة الطبيعة منظوراً إليها من خلال المزاج، بنظرية معادل الشيء والرمز».

ويتحدث بيرابن^(١٠) عن الطابع الرمزي عند العرب فيقول: «عدا أن العرب المسلمين حصيفون، فلقد كانوا أكثر من ذلك دقيقين ليس فقط في مجال الاجتهاد، بل أيضاً في مجال الشكل. فلقد اقتصوا بأهمية فريدة في نطق وتجويد الكلمات العربية وسور القرآن، وهكذا كان عليهم أن يعطوا الرقش العربي دلالات رمزية، ان كانت أقل ذهنية فهي أكثر وضوحاً لاصل المفهوم الفني».

الرمزية عند «الانبياء» كانت أيضاً فن التعبير باشارات تشكيلية كما يقول موريس دوني^(١١)، فهي تعبر بواسطة التصوير عن مشاعر وأحاسيس». ولكن الرمزية كانت مسيطرة حتى على اجتماعاتهم السرية وعلى نظامهم ومحادثاتهم. وبهذا يروي لنا موريس دوني «ان الاصوات والالوان والكلمات لها قيمة اعجازية تعبيرية، خارجة على كل تمثيل، وخارجة على المعنى الادبي للكلمات».

وفيما يلي سطر من رسالة موجهة من فيركاد Verkad وصديقه باللان Ballin إلى أصدقائهم «الانبياء».

Pax Vobiseum nune et semper! Lumen astrabis sit
.semper in vobris animis

«الواجب العزيز لتحييتكم، في هذا الوقت الذي نحتفل به بوصول نور العالم، وصول الكلمة الازلية».

ان الانقلاب الفني الذي تم على يد الانبياء كان بعيد المدى، ذلك أن الفكر الاولمبي الغربي الذي قام على تقديس الجسد تبعاً للايمان (بالأنبا) كما يقول شينغلر، قد تسرب كما ذكرنا الى الدين المسيحي، فكان عصر النهضة تكملة واضحة للامتداد الاولمبي في الفن الكلاسي. وهكذا كان زيوس وارفوس في هيئة انسان، كذلك

أصبح الرب^(١٢) ويسوع في صور مشابهة. ولقد أراد الانبياء أن يعيدوا لله قدسيته فلا تكون له صورة الاحياء والآدميين، ولا تكون العبادة للأنا بل للجوهر الكلي (الهو).

«آه لنحفظ دائماً المصباح مضاء أمام الصورة المقدسة المستعارة في قلوبنا».

«دعوا الارباب بودا (سيك) والاوزيريس وتمائيل جويتير الهائلة تسقط محطة أمام وجه الهو، أمام الثالث المقدس، العدالة والحب والجمال، عوضاً عن الأب والابن والروح القدس».

ولان الانبياء كانوا مصورين قبل كل شيء آخر، فلقد كان مفهوم الوحدة، ومفهوم الاندماج والتداخل هو المسيطر في خطوطهم وألوانهم.

وفيما يتعلق بالخط، فإن سيروزيه كان يتمنى رؤية تراكيبات تتجمع على سطح واحد بعدد محدود من الخطوط المستقيمة، من الزوايا ومن الاقواس ومن الاهاليج، انه مفهوم هندسي صرف ينطبق على مفهوم الفن الهندسي العربي.

ولقد وصف موريس دوني في مذكراته رسمه بقوله: «ان رسومي توحى ولا تعرف، انها لا تحدد مطلقاً. انها تضعنا كالموسيقى، في عالم اللا محدود الغامض».

لقد أضحى اللون عند بونارد بصورة خاصة، نوعاً من التجريد يعمل فيه على ابراز النور والظل بصورة أساسية. ويرتبط بونارد دائماً بالالوان المتممة، مضمياً الحلم على الالوان الاساسية، وكان يفضل شَيَّة الالوان. وعلى كل حال فإن اسلوب «الانبياء» مختلف، فلكل واحد منهم تقنيته، ولكنهم كانوا جميعاً تقريباً مرتبطين بالروح الصوفية التي سبقهم اليها موريس دوني والتي استوحاها بدوره من مدرسة أنغر Ingres الاستشراقية.

ولقد حاول أندريه هليريو أن يوحد بينهم في مؤلفه «الحركة المثالية في التصوير» عن طريق ربطهم بمفهوم رحمانى مثالي. كذلك أوضح شاسيه Chassé ان غاية الفن لدى سيروزيه هي جعل الطبيعة مثالية عن طريق ادخالها ضمن اطار رياضي صوفي، مما يعطي اللوحة جدارة التوازن اللازمة». ولهذا فقد نقل سيروزيه عن الشرق دلالات الارقام ورموزها^(١٣). فهو يرى أن الرقم واحد ليس برقم لأنه يتضمن جميع الارقام. وان الرقم ٢ يعبر عن الصراع بين مبدئين. وان هذا الصراع عقيم اذا لم يأت بالنتيجة التي تؤدي الى الرقم ٣. ومن هنا جاءت فكرة الثالوث في جميع الاديان. ومن الناحية التشكيلية فإن الرقم ٣ هو أول رقم جدير بتشكيل مساحة، والمثلث المتساوي الاضلاع هو أبسط مثل على ذلك. وعنده أن الرقم ٣ يعني الله أو الخالق، أما الرقم ٤ فليس هو رقم أولي، بل هو مكرر للرقم ٢، وهو يدل على التوازن في المواد وهو مثال على الاجسام الصلبة. أما الرقم ٥ فهو رقم التزيين كما يقول فيثاغورس.

والعدد ٧ يفسر اتحاد الخالق بمخلوقاته لأنه مؤلف من ٣+٤، وهو رقم كامل لانه مبتوت فيه. الخ...

لقد كان معرض عام ١٨٩٩ الذي أقيم في صالون Durand Ruel آخر معرض للانبياء، ثم توزعوا متابعين نزوعهم الاستشراقي بزيارة البلاد العربية، حيث عاشوا المناخ الحقيقي لتفكيرهم الصوفي.

٥ - زيارات «الانبياء» للبلاد العربية

١- الى مصر:

كان الحنين يخفق في قلوب الانبياء لزيارة الاراضي المقدسة حيث يعيشون شطحات الايمان الصوفي مع الاله غير المرئي. ولقد زار أكثرهم البلاد العربية وخاصة فلسطين مهد المسيح، حيث تفاعلوا

هناك مع واقع الحياة التي كانوا يتصورونها في خلواتهم وأحاديثهم،
وحيث الطقوس والمظاهر التي قد تتجاوز طقوسهم ورموزهم.

ومن أبرز «الأنبياء» الذين زاروا البلاد العربية اميل برنار، موريس
دونى، بول سيروزيه وبير بونارد.

أما اميل برنارد Bernard فهو فنان مصور، شاعر وناقد فني ولد
في ليل عام ١٨٦٨ وتوفي عام ١٩٤١ ، يعتبر برنارد المؤسس
الحقيقي للتصوير الرمزي ورائد «الأنبياء». لقد كان أكبر المستشرقين
سناً، كان برنارد صديقاً لفان غوغ، وهو الذي تولى مسؤولية اقامة
معرض باريسى له في مونمارتر عام ١٨٩٣ . ثم أصبح صديق غوغان
في بريتانى، وفيها عاش مرحلة الرمزية في فنه. وفي آذار عام ١٨٩٣
ترك فرنسا وسافر الى مصر وأقام فيها حتى عام ١٩٠١ حيث عاد الى
باريس لفترة وجيزة، ثم رجع الى مصر وبقي فيها حتى عام ١٩٠٤ ،
وبقي خلال هذه الفترة الطويلة يزاول الاستشراق. فقد كتب «سفر
الكائن» الكتاب الذي نشر في مصر عام ١٨٩٨ وزينه بصورة
شخصية له كان قد صورها عام ١٨٨٦ لوترك. وعدا عن لوحاته
المائة ذات الطابع الشعبي التي حافظت على أناقتها، فقد صور عدداً
كبيراً من الرسوم الجدارية ومن الرسوم الزجاجية لبعض الكنائس.

وفي عام ١٩٣٧ ، وبمناسبة معرض الفن المستقل الذي يقام في
القصر الصغير في باريس اعتبر برنارد أول من أسس الرمزية في الفن.
ومن خلال أعماله ذات الطابع الشرقي، نستطيع أن نذكر اللوحات
التالية: «منظر داخلي مصري» ١٩٠١ «شارع التبغ» الموجودة في
متحف الفن الحديث في باريس، «حریم» في متحف فرنسا لما وراء
البحار في باريس. «شاربة المخدر» «الوصيفة» ١٩٢٧ ، «شرقيتان
جالستان»، «امراتان عربيتان»، «نسوة عربيات أمام النرجيلة» وغير
ذلك.

تلقى موريس دوني M.Denis في بونت آفن تأثير الرمزية عن بول غوغان.

ولقد قلبت نظرياته أفكار مجموعة طلاب أكاديمية جوليان حيث كان هو نفسه منهم، وذلك بعد أن نقل سيروزيه اليهم الطلسم الذي أنجز بإشراف غوغان.

ولقد شغف دوني بالتفكير الفلسفي كصديقه سيروزيه، وهكذا اتبع صف الفلسفة في ثانوية «كوندورسيه Condorcet» ولكن ذوق «دونى» كان مختلفاً عن ذوق سيروزيه. لقد كان كثير الصفاء، واضحاً ودقيقاً. وإلى جانب اتجاهاته الصوفية، فلقد انطوى موريس دوني في أعماقه على طيبة إيجابية.

ولقد أصبح «دونى» أحد الأعضاء الذين أعلنوا عن حماسهم (للانبياء) ووضعهم إلى جانب الحوارين الفلسطينيين، ومثلهم بأنبياء الانجيل^(١٤).

وشرع دوني بتصوير مواضيع دينية، وقد بدا فيها شديد الحماسة للغوص في حياة السيد المسيح، ولإعادة خلق الجو الصريف لفلسطين وللأرض المقدسة.

وفي مذكراته الخاصة بعض الكلمات المعبرة كتبها منذ عام ١٨٨٥ ولم يبلغ بعد الخامسة عشر عاماً: «يتوجب علي أن أصبح مصوراً مسيحياً، وأن أجعل جميع المعجزات المسيحية مشهورة أحسن بأن ذلك واجب».

لقد نصحه أستاذه أن يحصل على صور فوتوغرافية لفلسطين قبل أن يبدأ بتصوير موضوعات مسيحية، ولكن هذه الصور لم تكن كافية، فلقد كان عليه أن يسافر إلى أرض المسيح وهكذا زار الجزائر

وتونس أولاً ثم فلسطين حيث الأرض المقدسة وحيث وجد الصورة الحية للعهد القديم.

ففي شباط ١٩٢١ وصل موريس دوني إلى الجزائر وهناك كانت دهشته لا توصف أمام النور الصارخ «هنا يرى تأثير النور القيم على اللون والصبغة المحلية بصورة أوضح. ليس من شبة اطلاقاً، وليس من تضاد أو من تشكيل»^(١٥).

ثم ذهب الى جنوبي الجزائر قرب الصحراء «في سوق بيسكرا» حيث الجمال المكثف ينتصر على اللون المحلي! انني أفكر بمذكرة دولاكروا وبما كتبه فيها أكثر من تفكيري بتصويره».

وبعد زيارة طويلة الى مدينة القيروان في تونس، سافر الى الاسكندرية ثم إلى القاهرة ثم إلى الأقصر «الأقصر - كما كتب في مذكراته - هو الموضوع الذي كان لا بد أن أصوره، ضفاف النيل، المراكب، النسوة الماضيات لنضح الماء، والرجال يملأون الجرار».

وفي القدس قبّل الارض وأدى الحج، ثم تابع سفره الى دمشق التي قال عنها «هي واحة الرعاة وفيها بردى الذهبي اللون، يملأ المدينة بصوت مياهه الواردة من فروعه السبعة، فيمنحها الخصب كما يفعل الفيغا في مدينة غرناطة. السوق في كل مكان. أسواق عالية مغطاة بالصفيح المثقب برصاص الرشاشات»^(١٦).

أما بول سيروزيه Serusier فلقد ولد في باريس عام ١٨٦٣ وفيها عاش عند أهله، وهم من البورجوازيين الفلمنك الفرنسيين. ومات في مورلي Morlaix عام ١٩٢٧ ، ومنذ طفولته كان يتمتع بذوق مرهف في الفن وكان يهتم بالفلسفة واللغات الشرقية، وهكذا أتقن العربية والعبرية.

وفي سالون عام ١٨٨٨ أحرز جائزة الشرف، ثم سافر الى بونت أفن كعبة التصوير، حيث كان بول غوغان محاطاً بحلقة صغيرة من

الفنانين، مثل اميل برنارد E.Bernard، شارل فيليجه Ch.Filiger، شارل لافال Ch.Laval، ارماند سيفوان A.Seguin وآخرين. ولكن بول سيروزيه لم يكن يملك الجرأة على الاختلاط بهذه المجموعة. ثم تشجع وتوجه الى غوغان يطلعه على بعض الدراسات التي أنجزها خلال الصيف وكان سيروزيه في ذلك الوقت قطب أكاديمية جوليان، وزعيماً على أصدقائه الفنانين، بول رانسون، هنري غبريل ايليس، موريس دوني ويير بونارد، وكان موضع تقديرهم لثقافته ونهمه للمعرفة ولفكره الغريب، وكانوا ينصتون اليه مذهولين، لقد كان يتكلم بطلاقة، مستنداً الى فلسفة افلوطين والاسكندردين والاسلام.

ومما دعم احترام اخوانه له دراسته للغات الشرقية وآدابها وخاصة اللغة العربية. ولقد دفعه ذلك إلى التعمق في أسرار ومصادر الدين المسيحي، فدخل دير Beuron أكثر من مرة وتعرف هناك على الاب Didier الذي دفعه أكثر فأكثر الى الاتجاه الديني في الفن والقائم على فكرة النسب الالهية. كما دفعه الى تأليف كتابه الأنف الذكر A.B.C.de la peinture moderen. ولقد قربه هذا من الجو الصوفي العربي، وظهرت هذه الصوفية بوضوح في أسلوبه وتفكيره. ففي لوحته «المطر» أو في لوحته «Tityre et Melibée ١٩٠٦» نلاحظ أن هذه الصوفية متمثلة بجعل الطبيعة مثالية كما ذكر شاسيه^(١٧) ولقد وصف الاخوان ماريوس اري - لوبلوند تصوير سيروزيه بقولهم «انه أشبه ببساط من الصمت» ويضيفان قولهما: «ان سيروزيه انسان صوفي متواضع، يؤمن بالآخرين. يحس ولكنه يقارن، انه يعرف ماذا يريد، ويعلم ما يعرف، عاقل كأنه عالم، ويفكر بأمر بعيدة، مثقف، يحترم الطبيعة».

بيير بونارد هو واحد من رواد مدرسة الانبياء، ولد قرب باريس عام ١٨٦٧ وتوفي في كانيه عام ١٩٤٧ وكان في العشرين من عمره عندما كان يدرس القانون، ثم قادته بداهته الفنية الى أكاديمية

جوليان في باريس حيث اجتمع بأقرانه، أمثال فويلارد وروسيل ودوني ورائسون وفاللتون. وتوطدت علاقته بسيروزيه وانضم منذ البداية الى جماعة الانبياء.

ومضى بونارد كغيره من «الانبياء» نحو البلاد العربية. فزار تونس والجزائر عام ١٩١٠ حيث أنجز فيها عدداً من المواضيع.

وما يتميز به أسلوبه هو الطابع الروحاني، الذي يتصف به أيضاً التفكير العربي، ويقول بيزومب «ان بونارد مدين جداً للشرق ليس بالشكل فقط بل بالجوهر».

ولقد أوجد بونارد في انتاجه طابعاً ملوناً حيث تدوب الاشكال والحدود، في جو هوائي يغلفها كأنه ضباب شفاف»^(١٨).

٦ - الانبياء يعيشون في مناخ الارض العربية:

يتضح من استعراض مراحل نشاط «الانبياء» ومن خلال تفكيرهم واطلاعهم، أنهم فئة من المؤمنين الذين حاولوا النفاذ الى ما وراء احداث الانجيل، واعادة كتابته بأسلوب شاعري صوفي، فكان لا بد لهم من نقل جو الانجيل في البلاد العربية إليهم، أو انتقالهم هم إليه، وسواء أكانت هذه المدرسة جدية أم نوعاً من الالهام، فإنها ضمت مجموعة من الفنانين «يبحثون فعلاً عن فن يفهمونه جميعاً بصورة متماثلة، وهذا كان كافياً لسعادتهم ولتعزير جدلهم ونضالهم الذي لم يتجاوز قط اطار الفن».

إلا أن تأثير غوغان على هذه الجماعة، ظهر في الطابع الرمزي الذي غلف انتاجهم وفي روح المغامرة التي غرسها في نفوسهم.

ومع أن هذا الاتجاه قد رافقته كثير من الطقوس كالتلسم، والمائدة الشهرية والملابس الشرقية والالفاظ الغامضة حتى اسم هذه المدرسة ذاتها، فإننا نعتقد بأن مظاهر البلاد العربية لم تكن هي نفسها

المقصودة عندهم على عكس الرومانتين، بل هي الروح الشرقية الصافية التي حاولوا اقتباسها، والنزعة المتعالية المغفلة التي حاولوا نقلها الي فهم.

ولكن ماذا نرى في فهم من العناصر الجمالية، غير هذه الصوفية وهذه الرمزية؟

الحق أن عدداً من الفنانين «الأنبياء» وهم رودون ورانسون وسيروزيه وبرنارد، حاولوا الاقتباس من الرقش العربي، ومن أبرز هؤلاء، رانسون الذي حفلت تصاميم السجاد لديه بالخطوط العربية وبالترينيات والمواضيع، حتى لتكاد بعض صورهِ تكون نسخة عن الصور العربية لولا مواضيعها العارية. ومثال ذلك «عارية ضمن زخرقة شرقية» و «قاطفات التفاح» وفيها نرى الخطوط العربية تضم الموضوع برمته، والموضوع بصورة عامة باطاره وخلفيته يشابه السجاد الشرقي.

ولقد أنجز رانسون في عام ١٨٩٥ في موضوعه المؤلف من ثلاثة أفاريز، ترينيات تعتمد على جمالية الفن العربي، وهي التكرار والصيغة النباتية والتناظر.

إلا أن الطابع الصوفي والرمزي كان شاملاً لأكثر «الأنبياء» وخاصة منهم بونارد - ودوني - وفويلارد.

ويبدو هذا الطابع في محاولة هؤلاء الفنانين تغفيل الاشكال Anonymement عن طريق استعمال ألوان واحدة، وبقوة واحدة تقريباً، فلقد زال الانفصال الشبيبي الذي يجعل لكل جزء استقلاله ووجوده الخاص، مما كان شائعاً في الفن الاولومبي الغربي، وحل محله اتحاد كلي للاشياء، عن طريق تعريتها من خصائصها، واعادة تصوير الطبيعة متصلة موحدة لا تجزئة فيها ولا تباين.

ولم يعد هم هؤلاء مطابقة الواقع كما يعرفه الفنان بعقله، بل تصوير الاشياء وفق الحدس. ولم يعد هدف الفنان محاكاة الحقائق

الواقعية، بل الاندماج في تلك الحقائق حتى تتحد مع الطبيعة. ولقد كانت نظرة الفنانين الانبياء للطبيعة هي نظرة الشرقي الى الكون الواحد السديمي، الذي لا يقبل التجزئة، لأن في كل جزء منه يكمن الجواهر برمته.

- (١) انظر ص ٢٩٠ .A. Humbert: Les Nabis et leur Epoque
- (٢) انظر ص ١٩٠ .Chassé: Les Nabis et leur temps
- (٣) نعتقد أن هذه التسمية جاءت من اسم القديس باروخ، والبعض يعتقد أنها جاءت من Borroco البرتغالية ذات الأصل العربي البراق.
- (٤) انظر شينغلر، انهيار الحضارة ج ٣ ، ص ٦٤ بالعربية. ويراجع ابن العربي.
- (٥) رسالة من سيروزيه الى موريس دوني.
- (٦) انظر هومبير نفس المرجع.
- (٧) مثل حانة Les trois cocottes أو (Passage Brady).
- (٨) انظر هومبير نفس المرجع ص ١٢ .
- (٩) انظر ص ٣١ .M. Denis: Nouvelles théories
- (١٠) في كتابه (محاولة فلسفة الرقش العربي) ص ١١٧ السابق الذكر.
- (١١) في كتابه عن سيزوريه Serusier ص ٦٤ .
- (١٢) تأمل صورة الرب في سقف كنيسة السكستين، وقارنها مع صور جويتتر. كذلك تذكر صورة المسيح على شكل أورفيوس في كاتاكومب روما.
- (١٣) ذكرته هومبير في كتابها الأنف الذكر.
- (١٤) انظر كتابه عن A. B. C. de la peinture moderne
- (١٥) انظر S. Barazetti: M. Denis
- (١٦) انظر M. Denis: Journal
- (١٧) في كتابه عن سيروزيه ص ٦٧ .
- (١٨) انظر بيزومب في كتابه السابق الذكر ص ١٩٠ .

الفصل الثامن

الوحشية واثـر الشرق

- ١ - الوحشية تسمية خاطئة.
- ٢ - الوحشية والالوان الشرقية..
- ٣ - التأثير الافريقي.
- ٤ - من هم الوحشيون.
- ٥ - التعبيريون الوحشيون.

الوحشية واثر الشرق

١ - الوحشية تسمية خاطئة

في عام ١٩٠٥ وفي جناح خاص في معرض الخريف، الذي يقام في القصر الكبير في باريس، كانت مجموعة من اللوحات الزيتية، لعدد من الفنانين الثائرين الذين تجمعوا حول الفنان الناشئ اللامع هنري ماتيس، قد أحدثت ضجة بين صفوف المتفرجين الذين أدهشهم هذا الخروج السافر على التقاليد المتبعة في الفن والتلوين. وكان الحانقون والمدهوشون أوفر عدداً من المعجبين المؤيدين، ومع ذلك فلقد كان الفضول يدفع المزيد من الناس إلى رؤية الأعمال الجريئة «المفجعة»، ولقد عبّر الصحفي كاميل موكلير C.Mauclair عن خيبة الجمهور أمام الصخب اللوني الذي ينطلق من أعمال هؤلاء العارضين، في مقالة لاذعة نشرها في جريدة الصباح Le Matin. ولقد أورد فيها عبارة سبق أن قالها روسكين عام ١٨٧٧ بمناسبة معرض ويسلر في لندن «لقد قذف هؤلاء الجمهور بسطل من الألوان»^(١).

ومن المؤكد أن النقاد لم يروا من خلال هذه الأعمال الا مظاهرة لونية أو عبثاً، فقد كتب مارسيل نيكول M.Nicolle في جريدة روان

«ان هذه اللوحات أشبه بألعاب بربرية وساذجة لطفل يعبث بعلبة الوان، جاءت هدية يوم ميلاده الأول».

وفي العام التالي ١٩٠٦ ، ظهر هؤلاء الفنانون ضمن قاعة في معرض المستقلين.

والواقع أنه لم يكن لاي داخل الى هذه القاعة بد من أن يصفحه التناقض بين التمثالين الواقعيين اللذين يذكران بالاسلوب الفلورنسي الرصين، وهما تمثال لجزع طفل وتمثال نصفي لامرأة، وبين مجموعة الالوان التي تكاد تصرخ مدوية من خلال لوحات هؤلاء العارضين، وهم كاموان Camoin وديران Derein وفان دونغن Van Dongen ودوفي Dufy وفريز Friesz ومانغان Manguin ومارينو Marinot وماركيه Marquet وماتيس Matisse وبوي Puy وفالتا Valtat وفلامنك Vlaminck.

49

50

51

ولقد عبر لويس فوسيل L.Vauxelles الناقد الذائع الصيت عن هذه المفارقة الكبيرة بين الفن التقليدي والفن المعروض، في نقده المشهور في مجلة Gil Blas في ١٧ تشرين الأول عام ١٩٠٦ وفيه يقول: «إن هذه التماثيل هي أشبه بتماثيل دونا تالو بين الوحوش».

ولعل فوسيل كان قد أقنع الكتاب والنقاد بقدرته على ابتكار التسميات المثيرة، للاتجاهات الفنية المبتكرة، فسرت تسمية الوحوش على جميع العارضين، وأصبحت هذه التسمية السمة الجديدة لفن جديد، حاول بعض النقاد فيما بعد استعمالها وتقنيدها مضمونها، من أمثال مالبيل Malpel وغيومان Guillemet. وهكذا دخلت الى تاريخ الفن في غفلة من تمحيص رجال اللغة أو من تدقيق المؤرخين الباحثين القادرين على تحديد أصولها الحقيقية. ذلك لأن كلمة وحشية Fauvisme لم تكن تحمل في ذاتها معناها الصحيح، فما هو المقصود منها؟ هل هم الفنانون^(٢) العارضون، وكيف يمكن أن نطلق

عليهم هذا النعت القاسي وأكثرهم رقيق الحاشية ناعم المعشر انساني الثقافة، أم هو فنهم! وفيه من معاني العفوية والطفولية الساذجة ما يحميه من تهمة غاشمة كهذه. ان ما دفع فوسيل الى هذه التسمية لم يكن الا ذلك الانفعال البصري الذي انعكس عن المقارنة بين فن رصين عقلائي تقليدي، وفن نائر حسي تقديمي. ومثل هذه التسميات لا يستسيغها اللسان العربي الذي ألف الكلام رداء شفافاً للمعنى والمضمون، ولكن إذا كان الأمر كذلك، شأنه شأن أكثر التسميات المبتكرة للاتجاهات الحديثة في الفن، فإن هذا يدفعنا الى البحث عن تسمية أخرى أكثر ملاءمة لطبيعة هذا الفن، كما يدفعنا الى البحث عن الاصول الحقيقية لهذا الفن.

٢ - الوحشية والالوان الشرقية

ان أول نظرة نلقيها على فن الوحشيين تدفعنا الى تذكر الفنون الشعبية في البلاد العربية، هذه الفنون المبسطة التي أغفلت الشبه وتحاشت التعبير عن البعد الثالث ولم تتقيد بمبادئ المنظور، كما نقلت الالوان الاكثر حدة دون أن تحفل بمخففات اللون ودرجاته، فجاءت هذه الالوان محدودة مقصورة على الاساسي الصرف منها، كما في الوان السجاد أو ألوان الاواني الزجاجية والمتاع الشرقي والعربي الذي انتشر بين أوساط الفنانين الغربيين منذ عهد السيد اوغست صديق دولاكروا، وحتى دروس غوستاف مورو وتطبيقاته الاستشراقية، التي بدت عند طلابه في معرض ١٩٠٥ والتي لاحظها بوضوح فوسيل نفسه في مقاله المذكور وفيه يقول: انها الوان حارة رائعة لها ضياء الوان السجاد الشرقي^(٣).

من هنا نستطيع تصور علاقة عربية في نشأة وتطور فن الوحشيين. ومن الممكن تحديد هذه العلاقة في مرحلتين. أما المرحلة الأولى فكانت مرحلة تجمع الاسلوب؛ فلقد كانت ثمة أسباب آلت الى هذا

الاتجاه، منها آثار غوغان الذي توفي عام ١٩٠٣ ومعرض فان غوغ
الذي أقيم عام ١٩٠١ في صالة برنهايم في باريس، ومعرض الفن
الاسلامي الذي أقيم عام ١٩٠٣ في جناح مارسان.

كذلك كان (غوغان) قد لخص مبادئ أسلوبه الفني في الحوار
الذي تم بينه وبين سيزوريه، فكان ذلك بداية الرمزية الصوفية في اللون
المحض. كما كانت ثورته على تقاليد الفن الاغريقي، درسا في
الانصراف عن المحاكاة والتناظر الهندسي، ولقد كتب الى صديق له
قائلاً: «مهما كان الفن الاغريقي جميلاً فإنه سبة كبرى، عليك دائماً
بالفن الفارسي والكمبودي ولا ننس الفن المصري».

أما (فان غوغ) فلقد قدم الى هؤلاء الفنانين الشباب أكثر عناصر
ثورتهم وذلك أثناء معرضه عام ١٩٠١، وكان وقع أسلوبه عليهم
مفاجئاً، فلقد وجدوا في أسلوبه تحولاً جذرياً عن التشكيل الهندسي
الى التشكيل اللوني الموسيقي، وكان فان غوغ قد تحدث منذ البداية
عن هذا التحول بقوله في رسالة إلى أخيه تيو «ان التصوير الحالي
ينبىء عن مستقبل يصبح فيه أكثر ليونة وموسيقية، بعيداً عن النحت
ومحصوراً باللون». ولقد كتب (فلامنك) الذي شاهد هذا المعرض
مع أصدقائه يصف أثر أعمال فان غوغ فيهم قائلاً «حتى ذلك الوقت
كنت أجهل فان غوغ، ولقد بدت لي أعماله رائحة خارقة، وانبعث
فان غوغ أمامي كرائد، ولقد كنت سعيداً بالثقة التي أوحى إليّ بها،
ولكنني كنت أجتاز في نفس الوقت تحولاً قاسياً. في هذه اللحظة لم
يعد أقرب إليّ - من أبي، الا فانسان فان غوغ وحده».

والواقع ان فان غوغ قد ترك للوحشين، الحركية المندفعة والتعبير
الحسي الشعاري بالالوان. وهو يختلف عن غوغان في أنه أقرب إلى
التعبيرية النفسية، بينما اتسم أسلوب غوغان بالتركيبية الرمزية. على
أن الفنانين كليهما اتفقا على كره الواقعية، وتحوير الطبيعة، واستعمال
الالوان الفنية دون ألوان الطبيعة أو الوان الرسم.

أما معرض الفن الاسلامي الذي أقيم في قصر اللوفر - جناح
مارسان - عام ١٩٠٣ ، فلقد كان نقطة التحول الرصين بالنسبة
للوحشيين، وخاصة ماتيس الذي استلم بعد ذلك زمام المبادرة الفنية،
والقيادة نحو اسلوب جديد عريق الجذور. وكما يقول غين^(٤) «لقد
تكرس الفن الاسلامي في رؤية ماتيس منذ ذلك المعرض».

ولقد أثار هذا المعرض اهتماماً عاماً بالفن الاسلامي بصورة عامة،
خاصة بعد أن تولى المختصون به تقديم الدراسات المطولة عن فلسفته
وعن ظواهره وأنواعه. ومن أهم الدراسات التي ظهرت آنئذ كتاب
غاستون ميغون G.Migeon^(٥).

٣ - التأثير الافريقي:

ثمة تأثير أفريقي واضح ألم بفتة من الوحشيين، وهي الفتة التي
اعتاد النقاد اطلاق اسم ثنائي مدرسة شاتو Chatou عليها. ويتألف
هذا الثنائي من فلامنك Vlaminck وديران Derein وكانا نسيجاً
مستقلاً بعيداً في تشكله عن تأثيرات باريس وعن اكتشافات طلاب
غوستاف مورو، فلقد كان فلامنك شغوفاً بالشمس غارقاً بالتأمل.
وفي ضاحية ارجانتوي اكتشف عام ١٩٠٥ الفن الافريقي، يوم رأى
في احدى واجهات المشارب، ثلاثة تماثيل ملونة بالاهرة الحمراء
والاهرة الصفراء وبالابيض، وقد هزته الالوان الى أعماق نفسه. ثم
انتقل أحد هذين التمثالين الى ديران، فتمسك به وجعله مصدر
الهامه. كما انتقل التمثال الآخر الى بيكاسو، وهكذا ابتداء الاهتمام
بالفن الافريقي، حتى ان النقاد كانوا ينسبون اتجاه الوحشيين كله الى
هذا الفن، كما نسب بعضهم الفن التكعيبي الذي قدمه بيكاسو بعد
بضعة سنوات، الى هذا الفن ايضاً، دون أي تمييز بين الفنانين الذين
تأثروا فعلاً بهذا الفن، وبين غيرهم ممن تأثروا بقوة بالفن الإسلامي
الذي يعتبر أيضاً مصدر الفن الافريقي في أكثر الأحوال. ثم ان اطلاق

فلامنك وديران بالفن الافريقي على جميع الوحشيين أمر خاطيء، يرفضه الواقع الفني للوحشية التي يقودها ماتيس، وكما يرفضه التاريخ الحقيقي لهذه المدرسة.

ومهما يكن من أمر، فإن المناهل الاساسية للفن الوحشي، قد تضافرت جميعها لتوجيه الفن الوحشي نحو الفن العربي، الذي أصبح المستقر الحقيقي لهذا الفن، وبخاصة بعد أن أصبح ماتيس الممثل الاقوى لهذا التيار المستشرق. وهكذا فإن قسماً كبيراً من تاريخ الوحشية متداخل بتاريخ ماتيس الذي سنعرضه في الفصل المقبل.

ونستطيع تلخيص مظاهر الالتقاء الجمالي العربي بالوحشية، بما حققته هذه المدرسة من محضية في اللون، ومن بحث نحو المطلق وعزوف تدريجي عن النسبي والواقعي. وفي ذلك يقول موريس دوني M.Denis «ان الوحشية هي التصوير بعيداً عن كل ما هو عرضي، هي التصوير بذاته. هي العمل المحض في التصوير، انها تماماً البحث عن المطلق». ويتجلى هذا التلاقي أيضاً في اعادة النظر باللون والبحث عن معادل النور فيه، وهو الطابع الاساسي المشترك والمميز للوحشية. ويقول رونييه هويغ في ذلك: «لئن كان فان غوغ أول من أثار انتباه ماتيس وزملائه بألوانه الشرقية، الا أن ماتيس كان أصدق من تمثل هذه الالوان المضيئة». وكما يقول ماتيس نفسه «أن ألواني تعتمد على ملاحظاتي التي قمت بها في بلد النور، وتعتمد على مشاعري».

ولقد بحث الوحشيون عن معادل النور، فكان اللون النقي. وهذا ما قاله غوغان^(٦): «لقد لاحظت أن تلاعب الظلال والنور لم يكن يشكل أبداً معادلاً لونياً لأي نور. فما هو المعادل اذن؟.. انه اللون النقي». وهكذا عرف ماتيس الوحشية مرة بقوله: «لقد جاءت الوحشية عندما وضعنا أنفسنا بعيداً عن ألوان التقليد والمحاكاة. واستخدمنا الالوان الصافية التي حصلنا بواسطتها على رد فعل قوي متراحم». ويقول فريز Friesz في هذا المجال: «أعط ما يعادل النور

الشمسي توزيعات لونية أو شحنات عاطفية، وبذلك تستطيع ايجاد نقطة انطلاق للتفاعل مع الطبيعة».

٤ - من هم الوحشيون

المرحلة الثانية التي مر بها الوحشيون هي مرحلة التخصص والتفرد في الاسلوب والتأثر. صحيح أن أكثر الوحشيين ساروا وراء ماتيس في الهاماته، إلا أن كلا منهم قد شق لنفسه درباً متميزاً. على أنهم جميعاً قد استمدوا دائماً نسغهم من الجمال الشرقي العربي حيث انطبع اسلوبهم بطابع اللون الصافي المضيء، والظل البارد المضاد، كما وصف كامو^(٧) الفنانين الذين ذهبوا الى شمالي افريقيا قائلاً: «أنهم يدركون جيداً أن الشمس تقضي على الالوان. لذلك فإن الالوان تحتاج إلى الظل دائماً، فهي لا تعيش الا بالتضاد. ان أمل الفنان منهم أن يعيش على الحدود لكي يحصل على المستحيل ويعطي شكلاً جديداً ليس له وجود سابق».

إلى هنا لا بد من السؤال عن هؤلاء الفنانين الذين أطلق عليهم خطأً أم صواباً اسم الوحشيين؟ هم قبل أي شيء مجموعة من الشباب الذين لا تربطهم أية رابطة في الاتجاه، إلا الرابطة الثورية التي دفعتهم إلى تجاوز مجتمعهم وزمنهم وتقاليدهم. ومع ذلك فإننا نستطيع استناداً الى مراكز نقائهم تصنيفهم في ثلاثة مجموعات رئيسية:

- 63 أولاً - مجموعة مرسوم غوستاف موررو وهم ماتيس Matisse
51 وماركية Marquet وكاموان Camoin ومانغان Manguin وبوي Puy ثم انضم اليهم الهولندي فان دونغن Van Dongen.
- ثانياً - مجموعة مدرسة شاتو Chatou والمشكلة من الثنائي الذي تحدثنا عنه وهما فلانك Vlaminck وديران Derein.
- 62 والمجموعة الثالثة هي مجمعة الهافر وهم فريز Friesz ودوفي
50 Dufy وبراك Braque.

أما فنانون المجموعة الأولى فلقد تأثروا بارشادات معلمهم غوستاف مورو G.Moreau في مدرسة الفنون الجميلة في باريس، وكان مورو قد زار عدداً من البلاد الشرقية قبل أن ينصرف نهائياً الى الفن، وقد خاب أمله في أن يكون مغنياً كبيراً بعد أن أصيب بالحمى التي أفقدته السمع وشوهت صوته، ثم تتلمذ على يد الفنان المستشرق شاسيريو، الذي عاش في الجزائر، والذي افتتح في باريس مرسماً أصبح يضم فقط الفنانين هواة الاستشراق الفني.

وهكذا حمل غوستاف مورو عن معلمه كثيراً من ملامح الفن المستشرق الذي نقله فيما بعد إلى طلابه في مدرسة الفنون الجميلة وخاصة منهم ماتيس وماركيه، وكان هو على حد قوله، جسراً لهم لا أكثر. وقد تمثل توجيهه الشرقي في شحن الموضوعات التي يحضرها لطلابها بالاشياء الفنية البارزة بألوانها وأشكالها، وكثيراً ما استعمل الاشياء الشرقية ذاتها أو تناول الموضوعات الشرقية كالوصيفات.

وفي عام ١٩٠٠ كانت الدكان القائمة في جادة فيكتور ماسيه ملتقى هؤلاء الفنانين المستشرقين الذين سموا فيما بعد بالوحشيين، وكان ماتيس زعيم هذه المجموعة، وإليه يعود فضل اثاره اهتمام زملائه، بتفاصيل الفن الاسلامي، خاصة ابان قيام المعرض الخاص به في جناح مارسان، فكان لهم درساً في الصفاء والانسجام لم ينسه ماتيس قط، حسب اعترافه.

كانت الوحشية حتى قيام معرض ١٩٠٥ محاولات فردية غريبة لم يكن بالامكان تحديد وضعها، مما دعا الى تسمية أعضائها بالهجناء Incoherents أو بالمفككين Invertebrés للدلالة على عدم وضوح حدود فنههم بالنسبة للنقاد الذين ألفوا الفن الغربي. غير أن كاتباً وباحثاً مستشرقاً مثل دولوره De lorey لم يكن صعباً عليه أن يكتشف ولو متأخراً أن هذه المدرسة هي شرقية الاتجاه والملاحم،

فكتب عام ١٩٢٥^(٨) «ان الوحشيين الاوائل حاولوا دائماً أن يضمّنوا لوحاتهم نفس الخصائص التي ظهرت في الفن الشرقي القديم. مثل كثافة اللون في الفسيفساء أو في النسيج الزاهي. ولقد قلدوا ألوان الميناء والسجاد وجميع الفنون العربية في الاشياء الزاهية الجميلة. وهكذا أوشكت اللوحة لديهم الا تحمل الا موضوعاً مسطحاً لا ظل له. ولم يعد همهم محاكاة الطبيعة ولا التعبير عن شيء داخلي، بل انسجام الالوان وتحقيق العلاقات الصحيحة بين كل جزء على حدة».

ان هذه المجموعة من الوحشيين اذا كانت أكثر التصاقاً بالفن العربي من غيرها. الا أن ماتيس يقي الحافظ الصلب لنسغها العربي. ولقد اقتدى به من غير أصدقائه عدد من الفنانين أمثال فينيون Vignon في بداية فنه، وسابورو Sabouraud وكافاييه Cavailles ولاتابي Latapie، فرى لديهم اللون الكثيف والبحث عن درجات اللون النادرة، والخطوط المعبرة عن الحركة.

51 ويقي البير ماركيه A.Marquet (١٨٧٥ - ١٩٤٧) الصديق الأكثر وفاء لماتيس والذي رافقه في أسفاره وقاسمه حماسه في العمل، وقد كان يقول: «كنت وماتيس الثائرين الاولين، بل المصورين الوحيدين اللذين عبرا بواسطة اللون الصافي منذ عام ١٩٠١» .

وانتقل ماركيه منذ عام ١٩٠٦ الى الهافر ثم إلى نابولي وإلى طنجة والجزائر، ثم مضى الى تونس ومصر وأقام في المغرب زمناً، ساعياً كما يقول، وبدون كلل الى إبراز جو ونور كل مكان وكل فصل على حدة. وفي عام ١٩٠٩ سافر مع ماتيس الى ميونيخ خصيصاً لحضور المعرض الاسلامي هناك، حيث عرضت روائع الحزف الاسلامي. غير أن اقامته في طنجة عام ١٩١٢، جعلت منه سبباً لتجديد التأثير الشرقي على التصوير الفرنسي، ذلك التأثير الذي بدأ منذ دولاكروا. فالشمس في البلاد العربية في شمال افريقيا كانت ذات ضياء خاص مختلف. ولقد كان اوجين دولاكروا خلال سفره

الى المغرب قد كتب في مذكراته عن تأثير (الظلال العاتمة) التي تصبح شفافة. ولقد طرحت هذه الملاحظة عدة مشاكل كتلك التي تتعلق باللون الأبيض وتحوله الى الازرق في الظل. ولقد فهم ماركيه أيضاً أن درجة اللون تبقى أكثر حرارة في الظل وأكثر برودة في النور.

وفي الجزائر أقام ماركيه زمناً طويلاً «لكي يخلق علاقات وشيجة واضحة بين تصويره وبين روعة المناخ في هذه البلاد» كما يقول. فشجر الشوكي والبرنص والغندورة، كذلك الاراضي والجدران المحيطة بمكعبات مطلية بالكلس، أضحت كلها أليفة لدى ماركيه، وأصبحنا نراها في أكثر أعماله ومشاهده التي رسمها في طنجة ومصر وتونس والجزائر والمغرب كما في لوحة «الرباط ١٩٣٥» «الجزائر ١٩٢٠» «الجزائر - القصبه» «الفلاحون» «نسوة الاغوات» «الجزائر المرفأ». وقد رسم أكثرها في فرنسا، وبقي مع ذلك متأثراً بمناخها الاصيلي وبدروس الطبيعة التي تلقاها في الارض العربية.

ثم دفعه حينئذ من جديد الى هذه الارض، فأقام في المغرب مدة الحرب العالمية الثانية. وبعد زيارة قصيرة الى روسيا، عاد إلى باريس وفيها مات عام ١٩٤٧، تاركاً مئات اللوحات ذات المواضيع العربية، من بينها «صورة مدينة صغيرة عربية» «ومرفأ الجزائر القديم» «وبستان سان روفاييل في الجزائر».

من أصدقاء ماتيس شارل كاموان Camoin الذي دخل مدرسة الفنون الجميلة عام ١٨٩٥ مع مانغان ويوي، والتقوا هناك بماتيس وماركيه. وكان كاموان شديد التعلق بماتيس، فاشترك مع زملائه في معرض ١٩٠٥، ثم رافق ماتيس وماركيه خلال شتاء ١٩١٢ - ١٩١٣ في زيارتهما الى المغرب وقد وصف كاموان هذه الرحلة قائلاً^(٩): «لقد مضيت مع ماركيه والتقينا بماتيس في طنجة عام ١٩١٣ حيث قضينا جميعاً ثلاثة أشهر من الربيع. وأضاف: في طنجة اشتغلت جنباً إلى جنب مع ماتيس في تصوير بعض الموديلات،

وكان ماتيس يقول لي: انتبه يجب علينا أن نفحص في الأعماق هنا، كالطبيب..».

وعند عودة كاموان من المغرب أقام معرضاً للوحاته الشرقية في صالة Druet.

انضم كيس فان دونغن Kees Van Dongen عام ١٩٠١ الى جماعة ماتيس. وكان قد نرح من هولندا بحثاً عن الرزق وعن الفن. ولقد كانت ألوانه نائرة ومتضادة منذ البداية مما أدى إلى اعتباره وحشياً.

زار هذا الفنان المغرب عام ١٩١٣ ثم زار تونس ومصر، وتركت زيارته الطويلة الى مصر أثرها في لوحاته العديدة، مثل لوحة «فاطمة وفرقتها» «ودلع الزنجية» وفيها تبدو العيون الواسعة المكحلة، كما هو الأمر في التصوير المصري التقليدي.

إلا أن اسلوب فان دونغن خاص بذاته، فمع أنه استعار الالوان الشرقية، والمواضيع العربية، إلا أنه بقي محافظاً على أسلوبه المتألق.

ففي لوحة «سالومي» يبدو بوضوح تأثير فان دونغن بعالم الوصيفات أكثر من ارتباطه بأسرار الفن العربي كما تم عند ماتيس.

إلا أننا في لوحته «الفلاحون» الموجودة في المتحف الحديث في باريس نلاحظ تأثيره بالطابع المصري القديم في التصوير الجداري، على الرغم من حداثة الاسلوب والموضوع. ففي هذه اللوحة يبدو تأثير الشمس المحرقة في قسوة الظل والنور وفيها اهمال نسبي للابعاد والمنظور.

وفي لوحة «امرأة من مصر» نلاحظ أن فان دونغن يتأثر بوضوح بالجو الشرقي لكي يقدم بأسلوبه الخاص فلاحه تحمل جرة. اننا نلاحظ خصائص فان دونغن في أكثر لوحاته الشرقية، مثل «نحو الاهرامات» «لولو - وجه فتاة عربية» «العرب» وغيرها.

اما مدرسة شاتو، فلقد اتينا على الحديث عن قطبيها فلامنك
وديران، ويقى أن نتحدث عن ثلاثي الهافر، براك - دوفي - فريز.

ليس من الممكن الحديث هنا عن جورج براك (Braque ١٨٨٢ - ١٩٦٣) ذلك أن المرحلة التكعيبية في فنه قد حددت هويته بصورة نهائية، فإذا كان لا بد من الحديث عن علاقة براك بالاصول العربية، فإن ذلك يبدو من خلال ارتباطاته ببيكاسو وباسلوبه وأفكاره التي سنوردها في فصل مقبل.

62

ابتدا راول دوفي (Dufy ١٨٧٧ - ١٩٥٣)، دراسته الفنية في احدى مدارس الهافر ثم انتقل الى مدرسة الفنون الجميلة في باريس وتلمذ على يد بونا Bonnat. وفي عام ١٩٠٥ اشترك في معرض الخريف مع جماعة الوحشيين. ثم سافر مع فريز الى ميونيخ عام ١٩٠٦، ولعله التقى هناك بماتيس ويراك خلال معرض الفن الاسلامي الذي أقيم هناك. وفي عام ١٩٢٠ زار دوفي مع صديقه الخياط بول بواريه Boiret المغرب. وكجميع الفنانين المعاصرين له وخاصة الوحشيين، فلقد صور دوفي في المغرب مشاهد رائعة كالقباب والمآذن والخيام مما أمده بذخر وافر من الايحاءات الرائعة. ولقد تبنى بعد زيارته للبلدان العربية أسلوباً خاصاً كثير الاختصار حافلاً بالفرح، مما دعا روني هويغ الى نعته برسام السعادة، سعادة الرسم، سعادة التصوير وسعادة الحياة. وتبدو البساطة والمرح في لوحاته المائية التي رسمها في المغرب مثل «الكسكسون» و«المقهى المغربي» حيث نلاحظ بدقة هذا التأثير. ولقد كتب بيرومب^(١٠) عن دوفي قائلاً: «لقد عرف دوفي كواحد من الذين أجادوا محاكاة الروعة القائمة في حياة المغاربة، في الصالات التي يخيم عليها الصمت، وفي الفسحات الداخلية حيث لا صوت الا خرير الماء، وفي بساتين لا تسمع فيها الا زققة العصافير».

83

وأثار هذا الجو فرحة الحياة عند دوفي الذي حول هذه الفرحة الى تسلية «فلقد أصبحت عصافير الجنة لديه فراشات خفيفة تقفز من مكان إلى آخر».

49 ولد اوتون فريز O.Friesz (١٨٧٩ - ١٩٤٩) في الهافر ثم تابع دروسه الليلية في مدرسة الفنون الجميلة في باريس، وفيها تعرف على دوفي وارتبط الاثنان بصداقة قوية استمرت حتى مماتهما. ومنذ عام ١٩٠٥ اعتبر فريز أحد رواد الوحشية، وأشاد النقاد بألوانه وبروحه الثورية.

وخلال الحربين العالميتين قام فريز برحلة طويلة الى الجزائر والمغرب وتونس، حيث صور كثيراً من المواضيع المحلية مثل «بستان الامير» «ساحة الحكومة في الجزائر» «القصبة» «المرأة حاملة الحجر».

لم تكن الظروف العامة التي كونت هؤلاء الفنانين، واحدة دائماً على ما يبدو ولكن ما هو واضح وثابت أن ثمة عاملاً أساسياً مشتركاً أعطى لعمالهم صفات متقاربة دفعت الى دمجهم تحت عنوان واحد لا علاقة له اطلاقاً بمضمون هذه المدرسة. وكان من الاخرى أن تسمى هذه المدرسة باسم (المدرسة الشرقية) لأن العامل المشترك بين الفنانين كان قائماً في الجمالية الفنية وفي الجو والتقاليد العربية الغنية.

٥ - الوحشيون والتعبيريون:

98 نستطيع أن نضيف الى هذه المدرسة الشرقية فاسيلي كاندينسكي W.Kandinsky (١٨٦٦ - ١٩٤٤) الروسي الاصل، والذي أسس في ميونيخ مجموعات فنية شهيرة، كما افتتح مدرسة فنية عام ١٩٠٢ كان من أوائل تلميذاته فيها الفنانة غبريل مونتر G.Munter التي شاطرته حياته حتى عام ١٩١٤ . ولقد سافر الاثنان الى تونس والقيروان حيث أقاما من كانون الأول ١٩٠٤ وحتى نيسان

١٩٠٥ . وقد كتب ليماري^(١١): «لقد نجح كاندينسكي في القيروان بجعل ألوان الطبيعة في رسمه أكثر التهاياً من حالة روحه».

وعندما أقام كاندينسكي في سيفر قرب باريس عام ١٩٠٦ - ١٩٠٧ ، لم يقابل الوحشيين ولم يتأثر بهم، ولكنه كان يشعر بالتجاوب مع أسلوبهم وكان اعجابه بماتيس فائقاً. ومن المؤسف أنه لم يكتب الا القليل عن زيارة كاندينسكي الى البلاد العربية، إلا أن أعماله التي أنجزها هناك وخاصة مجموعة Improvisation والتي يصل عددها الى أكثر من ثلاثين موضوعاً تحمل نفس الاسم، قد أبانت بصورة واضحة تأثره بالبيئة العربية، ومع ذلك فلقد حشر اسم كاندينسكي بين الوحشيين. غير أن جوليان^(١٢) يجعل فن كاندينسكي منسجماً مع الأشكال التي ينسبها عصرنا الى عالم دولاكروا.. حيث يصبح التصوير موسيقى وشعراً، وحيث ينكشف جوهر اللوحة على التناغم السحري بين الالوان والاضواء والظلال».

لقد أنجز كاندينسكي عدداً من اللوحات المستوحاة من رحلته الى تونس، نذكر منها «القط الاسود» «النسوة في الغابة» «مدينة في تونس» «مقبرة عربية». وفي هذه اللوحة الأخيرة يبدو بوضوح الالتقاء النظري والفني في مفهوم اللون عند العرب. وعند كاندينسكي فيما عرضه في كتابه الشهير «من الروحي في الفن»^(١٣).

ولقد أراد كاندينسكي أن يكون للون استقلاله وشدته القصوى، فعمد الى طلاء اللوحة أولاً باللون الاسود، ثم إلى توزيع الالوان الكثيفة الحارة على اللوحة مع الابقاء على فواصل ينفذ منها اللون الأسود، الذي أضحي خط الارابيسك الدقيق القلق، يفصل بين ألوان تعتم بانفعالات النفس ونزوعها.

ثمة فنان آخر، يمكن نسبه إلى المدرسة الشرقية أيضاً هو أوغست ماكه Au.Macke (١٨٨٧ - ١٩١٦) الالماني المولد والذي اشترك

مع بول كلي برحلة إلى تونس عام ١٩١٤ ، وهناك أنجز عدداً وافراً من الصور المائية الشفافة. ولقد كان أسلوبه مختلفاً عن أسلوب بول كلي. ولكن ألوانه التي عثر عليها في المناخ العربي كانت ايذاناً لاسلوب صحراوي عربي، لم يكتب له الظهور مع الاسف، فلقد قتل ماكه في الحرب العالمية الأولى، فلم يمهل الزمن القصير الذي أعقب رحلته الى تونس لاستكمال تطبيقاته الفنية على الفن العربي. ولكن هذا لم يمنعه من وضع أسس هذا التحويل في بعض لوحاته مثل «سوق في تونس» و«مقهى تونسي».

وفي تونس أيضاً التقى ارنست كيرشنر Kirchner (١٨٨٠ - ١٩٣٨) بماكه ومواليه، واشترك الجميع بتصوير الموضوعات الشرقية. ولكن ألوان كيرشنر كانت أكثر تعلقاً بألوان السجاد والبسط الشرقية، فبدت واضحة محدودة.

ويعتبر أوسكار كوكوشكا Kokoschka، (١٨٨٦ - النمسا) من الفنانين التعبيريين الذين اهتموا بالشرق العربي، فلقد زار تونس والجزائر خلال عامي ١٩٢٨ - ١٩٢٩. ثم أمضى بضعة أشهر خلال عام ١٩٣٠ في مصر وفلسطين. ومن اعماله التي أنجزها خلال رحلته «سوق في تونس» ١٩٢٨ ، «القدس» ١٩٣٠ ، «سيدي أحمد بن تيجاني». ولقد كان كوكوشكا يصرح: «ان ألواني هي ألوان الصحراء».

- (١) انظر ص ٧ J. A. Crespelle: Les Fauves
- (٢) يقال ان سبب سريان هذه التسمية، ظهور ماتيس مرتديا سترة من جلد الديبة.
- (٣) انظر مقال فوسيل الآنف الذكر في مجلة (Gil Blas) ١٩٠٦ .
- (٤) انظر محاورته مع ماتيس في كتابه J. Guenne: Portrait d'artiste
- (٥) انظر G. Migeon: Manuel d'art Musulman
- (٦) ذكرها P. 114 J. Leymarie: Le Fauvisme
- (٧) انظر A. Camus: Le Minotaure ou la Halte d'Oran.
- (٨) انظر مقاله E. Delorey: Picasso et l'Orient musulman
- (٩) انظر ص ١٠٤ R. Escholier: Matisse ce vivant.
- (١٠) ييزومب نفس المرجع ص ١٩٢ .
- (١١) انظر كتابه السابق الذكر ص ١٤٠ .
- (١٢) انظر دليل معرض كاندينسكي لرونيه جوليان R. Jullian.
- (١٣) انظر الترجمة الفرنسية (Du spirituel dans l'art).

الفصل التاسع

ماتيس والجمالية الاسلامية

- ١ - التحول الفني نحو الشرق.
- ٢ - من هو هنري ماتيس.
- ٣ - المعارض الفنية الاسلامية.
- ٤ - اسس فن ماتيس .
- ٥ - الاستعارة عند ماتيس تقابل التصحيف في الجمالية الاسلامية.
- ٦ - ثورة ماتيس على الفن الغربي.
- ٧ - التكرار والتوازن.

ماتيس والجمالية الاسلامية

١ - التحول الفني نحو الشرق:

75 كانت زيارة ماتيس للبلاد العربية واستشراؤه على معالم الحياة
فيها، معتبرة حلقة من حلقات السياحة الفنية التي كان يقوم بها
76 الفنانون الذين أرادوا أن يبحثوا عن مظاهر جديدة غير مألوفة
ومبتكرة. ولكن حتى هؤلاء الذين مضوا الى البلاد العربية مشرقها
ومغربها، لم يكن في نيتهم الترويح عن النفس أو الاستجمام، فان
مغامرة مشابهة لزيارة عالم غامض تكتنفه القصص الخيالية والتهاويل
لم يكن عملاً عبثاً، وحتى لو كان كذلك فإن الحياة في البلاد العربية
كانت تفاجيء زائرها، وبخاصة العالم الأثري أو الفنان المكتشف،
بكثير من الروائع المدهشة، وكان لا بد من أن يحدث في حياته الفنية
وفي أفكاره كثير من التغيرات، ولعل بعضهم ممن تمتعوا بحدس خاص
مرهف وبروح صوفية، قد تحولوا جذرياً نحو عالم جديد في الفن،
فكانت لهم شخصيتهم المتميزة الباهرة أمام النقاد الذين تلمسوا وجه
الابداع في هذا التحول البعيد المدى، فمجدوا الابداع الفردي في
زمن كانت الفردية فيه قد بلغت أوج تحققها، ودون أن يحفلوا

بأسباب التحول كثيراً، وإن كان لبعضهم أن يتنبه الى ذلك، فإنه لم يعر الحقائق الا جانباً يسيراً من اهتمامه.

لا بد من اعادة القول هنا، ان هذا التحول الذي قام به فنانون شهيرون في هذا العصر، مثل ماتيس وبول كلي ويكاسو، اذ أثار اهتمام العالم ورفع هؤلاء الفنانين وأمثالهم الى مصاف العباقرة الخالدين، فإنه يدعونا الى السؤال مرة أخرى عن نقاط الاختلاف بين عالمين أو بين مفهومين، أو لنقل هنا بين فلسفة فنين، نسمي الأول الفن الاوربي، ونسمي الثاني الفن العربي.

وما لا شك فيه أن الفن الأوربي هو النموذج الأكثر وضوحاً ودقة للفن الغربي، أما الفن العربي فهو الفن الشرقي الذي وقف دائماً في الطليعة المقابلة لتطورات الحياة والفن في الغرب. ولذلك فإن كل ما تم من احتكاكات أو تأثيرات فنية بين الشرق والغرب، كان العالم العربي جسرها، أو كان العالم العربي مثل الشرق في معركة التقابل أو في مجال التعارض، ولأن العالم العربي اتصف بميزات وخصائص قوية وعقائدية راسخة وثابتة، فإن التقابل والتعارض بين العالم العربي وأوروبا حددا ماهية كل منهما بوضوح، وكان الانتقال من طرف الى آخر يؤدي الى تغيير جذري في البنية والخلفية والفلسفة.

ولقد استهوى الغرب دائماً هذا الانتقال، وثمة انتقالات روحية شرقية حدثت عبر العصور، استقبلها الغرب بكثير من الלהفة، ولعلها سدت حاجات عميقة كان يحس بها الغرب منذ القديم.

على أن هذه الرحلات لم تؤثر كثيراً في زعزعة الخصائص الثابتة لكل من العالمين. فحيث كان الغرب يقوم على العقل والسببية والواقع، كان الشرق العربي يقوم على الحدس والسحر والخيال، وحيث كان الله في الغرب صورة عن الآلهة الوثنية، كان الله عند العرب قوة سديمية لا محل لتشبيهها وتصويرها. وحيث كان الغرب

منغمساً بالدنيا قلقاً على المستقبل، كان الشرق مهتماً بالآخرة مطمئناً الى مستقبله. وانعكست هذه الخصائص على طرز الحياة والعمل. وفي كل مرة كان يتلاقى فيها الشرق والغرب، كان اختلاف الحياة والعمل مصدراً لتأثيرات بعيدة المدى.

ولا نستطيع، في العصر الحديث، أن نجد حداً لتأثير الشرق على الغرب أو بالعكس. ولكن في المجال الفني الذي يهمننا، فإننا نجد أن عمالقة الفن في الغرب ممن خلقوا تيارات جديدة، قد حملوا في اعماقهم سر الشرق العربي، وكان لهم في ذلك سبيل الاستلهامات العريضة، كما كان لنا نحن العرب سبيل الفخر. فمن هم أولئك الفنانون المستشرقون الذين استمدوا من تقاليدنا الروحية ومن تراثنا العريق ما ظهر واضحاً في فنهم وجماليتهم، في الوقت الذي كان العرب فيه يعيشون مرحلة اليقظة البطيئة.

77 هؤلاء الفنانون هم هنري ماتيس الفرنسي، ويكاسو الاسباني
100 الاندلسي، وبول كلي السويسري الالماني، وعشرات غيرهم، ولكن
74 ذكر هؤلاء العباقرة الذين تركوا وراءهم اتجاهات فنية جرّت وراءها
المئات من الفنانين، قد يكون كافياً للتأكيد على أثر الجمالية الإسلامية
في فن التصوير الغربي في هذا العصر.

٢ - من هو هنري ماتيس:

هنري ماتيس فنان علم، طارت شهرته في أرجاء العالم وعرف كمبدع وكفنان وحشي، وضع أسساً جديدة وخاصة لجمالية الصورة، ولكن قلما برز هنري ماتيس كباعث للفن العربي، ولئن لم يقصر الغرب في الاعتراف بذلك، الا أننا نعتقد أن مهمة كهذه يجب أن تكون موكولة الى انسان عربي، فهو أقدر على فهم خلفية اسلوب ماتيس، هذه الخلفية التي تحمل جميع آثار الفن العربي، والتي تلخص بنفس الوقت عناصر هذا الفن الخالد.

ولكي لا يحمل كلامنا بعض الغلو، فإنه من الأفضل أن نبتدىء
بعرض مراحل استعراب ماتيس.

ولد هنري ماتيس عام ١٨٦٩ في كاتو كامبريزي Cambresis -
Cateau لاب تاجر يقيم في قرية اشتهر سكانها بصناعة نسيج
الكشمير ذي النقوش والصينغ الشرقية. ولقد اختار له أهله مهنة
القضاء، فأرسلوه إلى باريس حيث اجتاز هناك أول امتحان في
الحقوق. وخلال أزميتين مرضيتين أهدي علبة ألوان فأخذ يعبت
بالألوان التي استهوته، ثم لم تلبث موهبة التصوير والتلوين ان
تفجرت لديه بصورة لا تقاوم، فترك الحقوق ودخل مدرسة الفنون
الجميلة عام ١٨٩٥ منتسباً الى مرسم غوستاف مورو الذي علم طلابه
دائماً «ان الشرق هو مخزن الفنون وان قبة الفنان الحديث هناك». 75
وفي كورسيكا اكتشف ماتيس عام ١٨٩٨ الجو الشرقي المتوسطي 76
الذي أضحى كما سنرى جوه المفضل. 77

في عام ١٩٠٣ أقيم في باريس وفي جناح مارسان التابع لقصر
اللوفر، معرض ضخم للفنون العربية، ولقد أدهش الفن الاسلامي
ماتيس الشاب الذي صرح أمام الناقد غين Guenne قائلاً: «لقد كان
هذا المعرض درساً عميقاً لي علمني النقاوة والانسجام». وذكر الناقد،
في مقالة عن هذه المقابلة نشرها عام ١٩٢٥^(١) قائلاً «والحق فان
ماتيس لم ينس هذا المعرض أبداً، ولقد تكرر في نظره نهائياً الرسم
الإسلامي».

وفي عام ١٩٠٦ قام ماتيس بأول رحلة الى البلاد العربية، الى
المغرب العربي الذي كان كما قال عنه لا يماري^(٢) «مقر جذب
المصورين الغربيين منذ دولاكروا حتى رونوار»، هناك كان لقاء ماتيس
حافلاً وشيقاً مع الشمس المغربية ومع الجمالية والتقاليد العربية التي
ظهرت بلوحات تجمعت فيها فرحة الحياة كما يقول ديهل
Diehel^(٣).

وفي بيسكرا وهي الفردوس القابع في جنوب الجزائر، والواحة الجاثمة في قلب الصحراء الكبرى، أقام ماتيس بعض الزمن، يتواجد مع روائع الخزف الاسلامي والنسيج العربي، الذي حمل منه الى باريس، والذي ملأ به أكثر لوحاته التي أنجزها عقب ذلك في كاليور بحماسة منقطعة النظير، وبخصب لا يصدق، مستفيداً من الدراسات والملاحظات التي سجلها خلال زيارته للجزائر، وموضوعها الطبيعة أو الطبيعة الصامتة، أو المرأة الوصيعة التي رسمها بأوضاع مختلفة، مستفيداً عند تخطيط حدودها من رشاقة الرقش العربي (الاراييسك)، وفارشاً المساحات الواسعة والخلفية بتزيينات تجريدية عربية، أو بتوريقات من صميم الصيغ العربية، مألفاً كل فراغ كما هو شأن التصوير العربي.

وفي عام ١٩٠٨ نشر في المجلة الكبرى La grande revue بيانته الشهير، والذي تضمن حسب تعبير دوريفال^(٤) «هدرا للمعاني الموضوعية في سبيل عواطفه نحو الرقش العربي الملون».

76 لقد بحث ماتيس في البلاد العربية عن السحر وعن النقاوة وعن الهدوء. ولقد تأثر بقوة بالمناخ العربي وبتقاليد العرب، التي كان يتخللها بكثير من الاسطورية. لقد أوضح رغبته الملحاحة هذه في مقاله الشهير الذي حدد طريقته في التصوير فقال: «ان ما أسعى اليه هو فن المثل والنقاوة والهدوء، الفن البعيد عن القلق أو الانشغال».

٣ - المعارض الفنية الاسلامية:

ثمة مناسبتان هامتان كان لهما في اثاره الاهتمام بالفن العربي على يد ماتيس أبعد الأثر، هما معرض ميونيخ ومعرض باريس للفن العربي الاسلامي. ففي عام ١٩٠٩ أقيم في ميونيخ معرض ضخم للفن العربي، فذهب إليه ماتيس مع صديقه الحميم الفنان البير ماركيه، حيث اطلع من جديد على نماذج رائعة في فن الخزف

الاسلامي وفن المنمنمات، ولقد أعلن في ذلك الوقت قائلاً: «لقد عثرت على تأكيد جديد لبحثي، لقد أبان لي فن المنمنمات الاسلامي كل امكانيات احساساتي»^(٥).

كان تأثير المعرض الاسلامي في باريس عام ١٩١٢ على ماتيس قوياً أيضاً، فقد ترك هذا المعرض لديه انطباعاً قوياً دفعه الى التصريح قائلاً: «ان الكشف يأتيني دائماً من الشرق»^(٥).

وكان قبل عام قد قام بجولة في المانيا ثم عاد إلى اسبانيا وأقام في اشبيلية، حيث الآثار العربية تملأ أرجاء البلاد.

لقد شعر ماتيس ان الفن الغربي قد استنفد أغراض الفن كلها، فأصيب بنوع من فقدان الأمل من ابتداء شيء يضاف إلى هذا التراث الكبير، وهكذا تخلى عن أكاديميته وأهمل لوحاته، وتملكته بعض العصاوية فاستكان متحفزاً «كأنه يحاول فتح فصل جديد من وجوده الفني» كما يقول دييهل.

مضى ماتيس الى مراكش، وبقي هناك بضعة أشهر بين عامي ١٩١١ - ١٩١٢ ، حيث عثر حسب تعبيره على «راحته المبتغاة». وبعد رجعة قصيرة عاد مرة أخرى بصحبة صديقه ماركيه وكاموان الى طنجة، «التي كان لها أبلغ الأثر على أسلوبه وتفكيره وعلى تطور فنه» كما يقول اسكوليه^(٦).

وعند عودته عرض في صالة برنهام في باريس مجموعة من لوحاته التي أنجزها في المغرب.

لقد كان تأثير الفن العربي على ماتيس واضحاً جداً، ولقد دون موريس دوني الفنان الرمزي الشهير بعض انطباعاته خلال زيارته للمغرب العربي فقال: «في المقاهي المغربية وفي «مدينة» رأيت مصورين ذكرني أسلوبهم بمدرسة ماتيس».

ولقد قال سامبا^(٧): «ان الموضوعات الرائعة التي استحضرها ماتيس من المغرب أكدت انصياغه للون الحي وللشكل المسطح وللرقتش العربي، وبكلمة واحدة، لعناصر الفن الإسلامي الذي دعم فنيته حسب اعترافه».

وبعد عام ١٩١٧ أقام في نيس قرياً من المناخ العربي لا يمارس الا الموضوعات ذات الطابع والجو العربي. ولقد أكثر من تصوير الوصيفات خلال فترة طويلة تمتد بين عام ١٩١٨ - ١٩٣٠ حيث ترك ماتيس نفسه خلالها، «مع فرحة مشاعره العفوية» كما وصفه رينال. وفي عام ١٩٢٥ حضر ماتيس معرضاً آخر للفن الشرقي. ثم مضى عام ١٩٣٠ الى امريكا ماراً بجزر المحيط الاطلسي ثم أقام في وادي (فار) حيث أصيب ببعض الامراض، فأجريت له عمليتان جراحيتان خطيرتان عام ١٩٤١، ولكنه لم يقعد عن الانتاج رغم الالوجاع والعلل. وفي عام ١٩٥١ احتفل بافتتاح كنيسة الدومنيكان في فانس التي قام بتزيينها بنفسه. ثم مات عام ١٩٥٤ في نيس.

٤ - أسس فن ماتيس

ها نحن أولاً قد استعرضنا سريعاً حياة ماتيس التي كانت دائماً لاصقة بالمؤثرات الحضارية والفنية العربية، بقي أن نعلم إلى ابراز لقائه الفني مع العرب، أي تحليل استعرابه الفني ان جاز التعبير.

لقد كتبت كثير من الموضوعات والكتب عن ماتيس، وكان هم المؤلفين والكتاب النظر إلى ماتيس من زاوية أوربية غربية، ونعتقد أنه لم يقبض بعد أن يقوم دارس بتقصي الفن العربي لدى ماتيس، ونحن سنحاول هنا ابراز ذلك ضمن حدود جد ضيقة. ولكن دراسة أثر العرب على فن ماتيس، أو اكتشاف الجذور العربية في فن ماتيس، ليس مبعثه التعصب العاطفي لفننا الذي نجهد عنه كثيراً من المميزات والخصائص. وليس هو دعوى باطله كالدعاوي التي يتناول إليها

البعض، وإنما هو واقع أقره النقاد الغربيون، واعتترف به الفنان نفسه، ولئن بقي صدى ذلك مكبوتاً، فلا يعني ذلك أن هذا الأثر لا يتضح لكل من استطاع دراسة مفهوم الفن العربي وخصائص فن ماتيس دراسة دقيقة. ونحن وقد عرضنا بعض خصائص الفن العربي، فلا بد هنا من استعراض أسس فن ماتيس.

75

لقد لخص ماتيس الطبيعة والمتاع، وكشف الغطاء عن سر الجمال بخطوط لينة عاطفة وبألوان نيرة. لقد ركز احساساته في يده، ثم أطلقها من خلال أصابعه لكي تتحول على اللوحة مشاعر وجدانية صادقة.

كثيراً ما صرح ماتيس مؤكداً «ان زيارتي للبلاد العربية ساعدتني على اتمام تحولي الضروري، وسمحت لي أن أتصل من جديد وبصورة جد ضيقة بالطبيعة، مما لم تحققه لي الوحشية ذاتها»^(٨).

ثم ان اطلاع ماتيس على الفن العربي من خلال المنمنات الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس، ومن خلال الحزف المحفوظ في المتحف الوطني للفنون الترينية، ومن خلال الآثار التي عرضت في المعارض الكثيرة في أوروبا، كونت طريقته وأسلوبه في التصوير.

ولقد أصبح مؤكداً أن ماتيس كان يعيش بعمق حالات انجذاب نحو مظاهر وآثار الفن الاسلامي بل اننا لتصور ماتيس وقد شعر دائماً أنه منسوب إلى الفن العربي، وان خياله الذي كان يمتد دائماً نحو العالم العربي، قد وجد أخيراً حقيقته.

ولكي نستطيع تفسير فن ماتيس، يتحتم علينا النظر إليه بعين ألفت الفن العربي وعرفته. ويجب ادراكه بفكر عاش روح الأمة العربية ومنطقها. إذا فعلنا ذلك فإننا نجد ماتيس وقد بعث من جديد فناً أصيلاً وعريقاً، ثم ألبسه ثوباً جديداً هو ثوب العصر الحديث.

لقد استمد ماتيس نسغه من هذا الفن، فن التعبير عن المطلق
والسرمدى، الفن الذي لا يرتبط قط بأي الظروف أو الشروط
العرضية.

وكما أننا سابقاً، فمن المؤسف أن ماتيس لم يظهر بوجهه
الحقيقي، ان ما أوجده من طراز مبتكر، لم يكن تلك المدرسة التي
سميت اعتباراً بالوحشية، بل كان نظاماً فنياً قائماً بذاته، قوياً وثابتاً
لارتباطه بتقاليد عريقة.

لقد انقذ ماتيس نفسه من قنم المدينة وظلالها، هارحاً نحو الهوا
الطلق، نحو الشمس الساطعة اللافحة حول المتوسط، هناك اكتشف
اللون النير، هناك عاش سعادة الهدوء وصوفية الوجود.

٥ - الاستعارة عند ماتيس تقابل التصحيف في الجمالية الإسلامية:

يمتاز فن ماتيس كما يقول كاسو^(٩) بالحذف والابدال والمجاز
والتعادل. هذه هي العناصر الأساسية لاسلوبه، لقد عبر عن الطبيعة
والاشياء عن طريق (استعارة)، واختصر العالم والمتاع بمجموعة دقيقة
من الاشارات التشكيلية. وكثيراً ما كان يلفت انتباهه استاذة
غوستاف مورو قائلاً: «انك ماض في تبسيط التصوير» ولقد صدق
ما قاله مورو.

77

والواقع أن ماتيس كان السابق لفهم الفن العربي وكشفه وتطويره،
ولقد كان القادر على تعميمه والتعريف به في العامل أجمع متخطياً
جميع العنعات والعصبيات. ينذر أن يكون من بين لوحات ماتيس
وموضوعاته ماله صلة بالعرب، ان بالموضوع أو بالاسلوب والجمالية.
فلنقارن مثلاً بين لوحته «عارية زرقاء» ذكرى مدينة يسكر وبين قطعة
من صحن الخزف من العصر الفاطمي الموجودة في المتحف العربي في
القاهرة اننا نجد فيهما نفس الشكل، نفس التخطيط، نفس التصحيف

والتحوير. ولنأخذ أيضاً لوحته «فرنسا ١٩٣٩» لكي لا نبتدىء بالكلام عن احدى «وصيفاته» ولندرس هذه اللوحة بإمعان. انها مجرد امرأة ذات نظرة غامضة جالسة على مقعد، ولكن الصورة تبدو لنا لأول وهلة وكأنها صيغة من صيغ الفن العربي. فالرداء أشبه بورقتين متناظرتين تنتهيان بيدين أشبه بيرعمين، والقميص الداخلي كأنه شجرة نخيل، وجميع توابع الخلفية والمقعد تزيينات عربية محضة «اراييسك». هنا تبدو محاولة ماتيس في ابتعاد عن الاجهاد والهجم والمسؤولية الذهنية كما يقول هو. ان الفن لدى ماتيس كشأنه عند العرب، هو الفرح والايقاع والنغم. ولم ينقطع ماتيس رغم آلامه عن التعبير عن الفرح الذي أحسه وحفظه في البلاد العربية حيث قضى: «أجمل لحظاته المغربية» كما يقول.

وهكذا فإن الشكل، سواء أكان مجرد تزيين أو رمز أو استعارة، يبقى صيغة الجمال الفني المحض.

لم يصور ماتيس لكي ينقل متاعاً أو منظراً، أو لكي يعبر عن فكرة أو ليرجم عن شعور، بل كان يعبر عن الجمال، كما قال رونيه هويغ.

لنأخذ أيضاً لوحة «وجه تزييني على خلفية تزيينية»، في هذه اللوحة تقابل عالم الشرق بتمامه، رائحة بشرته السمراء المحترقة بشمس الصحراء، وقبل ذلك نرى الطريقة العربية «روعة الالوان، رشاقة الرقش، بساطة التجريد». ويوضح ماتيس ذلك بقوله: «ان البساطة في فني تعود للرقش العربي، فلكي أستطيع تصوير امرأة مثلاً، فإنني أكتف دلاله هذا الجسم ساعياً وراء الخطوط الاساسية».

ان ماتيس الذي اكتشف في البلاد العربية النور والبساطة والهدوء وسعة الحياة، وجد هناك الغذاء الصحيح لفنه الذي استمد منه حتى آخر يوم من حياته.

ولقد حملت لوحات ماتيس العديدة، وخاصة منها لوحات الوصيفات، سر ماتيس كما يقول دييهل: «انها الاستعارة التي تفسر المنحنيات الخارقة لدى الوصيفة، انها الخط الذي لا يمكن تقليده». ويتساءل دييهل: «ولكن هل الاستعارة الا الرقش العربي؟». لقد أوضح ماتيس نفسه دور الرقش العربي (الاراييسك) في فنه، وأبان كلفه به عندما كان يجيب الناقد فيرده قائلاً^(١٠): انني أحب الرقش العربي لأنه الوسيلة المركزة للتعبير بمختلف الوجوه».

٦ - ثورة ماتيس على الفن الغربي:

لم يعد الشكل غاية لدى ماتيس، لقد أصبح وبكل بساطة مجرد مساحات وليس حجماً، انها مساحات للون والضياء محاطين بتلك الخطوط السوداء الواضحة، والتي اعتاد الناس أن يطلقوا عليها تسمية الرقش العربي (اراييسك)، ولقد أصبح من مهام هذه الخطوط تلخيص جميع عناصر الموضوع والتعبير عنها.

في لوحته «المغاربة» وهي موضوع مستوحى من زيارته الى البلاد العربية، نلاحظ بجلاء هذا التوزيع اللوني المسطح الذي يكاد يقرب من التجريد، اذ أن الاشياء تكاد تكون مخفية وراء الموضوع، ولقد وجه الى ماتيس كثير من النقد لعدم اهتمامه بالشكل، فكان يقول: «انني أجيب كل قائل من انني لم أصور النساء كما أراها إنه اذا اتفق لي أن أقوم بالنقل فخير لي ألا أصور. قبل كل شيء انني لا أخلق امرأة، انني أنهي لوحة».

في الطبيعة العربية كما في الفن العربي، ليس من مكان للحجم والبعد الثالث أيضاً. فالنور الساطع الذي يمحي الظل ويتركه أزرقاً دون قتام، يتطلب الخط الفاصل لكي يبرز بقايا الشكل بعد أن تلاشى بعده الثالث. وهكذا الأمر عند ماتيس فلقد أصبح الشكل مسطحاً يدين الى الخطوط المحيطة وإلى الالوان في ابراز معالمه الباهتة. في

لوحتة «آسيا» وهي امرأة فاتنة أيضاً ذات عينين حالمتين، نلاحظ كيف ينمحي الحجم ويضحى مساحات مسطحة مخصصة للالوان الصفراء والبيضاء والبنفسجية والخضراء والزرقاء. تحددها من هنا وهناك فواصل سوداء نقية.

أصبح ماتيس في أكثر لوحاته ان لم نقل في جميعها، لا يقيم وزناً الا لبعدين فقط، العرض والارتفاع. وكان هذا مدعاة لعنته بالمزين، تماماً كما وصف الفنان العربي، ولكن ماتيس كان يدافع بياس قائلاً: «هذا هو عطاء جيلي المعاصر» مكرراً بذلك ما قاله قبله المقريري بأجيال. لقد أراد ماتيس أن يكون صادقاً مع حقيقة التصوير كما كان شأن العرب. ان تصوير العمق يعتمد على خداع البصر، وهو لا يستقيم الا بالفراغ.

أما فيما يتعلق باللون فلقد حافظ ماتيس دائماً على ما اكتسبه من زيارته الى المغرب والجزائر. فلقد كان تأثير الشمس الساحق على الأشياء والالوان يدفع العرب لاختيار ألوان حية ساطعة وكثيفة، وهي الالوان التي شكلت لوحات الوحشيين وعلى رأسهم ماتيس.

لم تكن ألوان ماتيس هي ألوان الانطباعيين التي اكتشفت بواسطة علماء أمثال روود وشيفرول، بل كانت ألوان غريبة، ليست هي ألوان الطبيعة المظلمة في باريس، وليست هي ألوان الرسم العامّة.

«ان ألواني (كما يقول ماتيس)، لا تعتمد على أية نظرية علمية، انها تعتمد على ملاحظاتي التي قمت بها في بلد النور، وتعتمد على مشاعري».

وهكذا ارتبط «استاذ الشمس» كما يسمونه، باللون الازرق الشفاف الذي يقابل النور الساطع في المشاهد العربية. ففي لوحاته «بستان مغربي» «اناناس وطنجة» «منظر من خلال النافذة» «الرداء

البنفسجي»، نرى الظلال الزرقاء تهيمن على أجزاء اللوحة لكي تترك فتحات للضياء يخترق منها الخطوط والالوان.

ولكن ليس المهم لدى ماتيس أن يعتمد على لون الظل تاركاً التأليف والمجاورة بين الالوان مما اكتسبه من الفن العربي، فالأسود إلى جانب البرتقالي، والازرق مع الأخضر والاسمر مع الأصفر هي تأليف عربية نراها واضحة في أكثر لوحاته، منها «فتيات وراءهن حاجز مغربي» ومنها «داخل ستار مصري» و «زولما» كما نراها نحن في الاشغال التطبيقية، كالأردية والبسط وأشغال القش والحزف وغيره.

ولكن اللون الذي امتاز به ماتيس هو لون النور، اللون المضيء الذي تخترقه أشعة الشمس. في لوحة «باب القصب» نلاحظ التوافق الدقيق بين توابع اللون الزهري مع مشتقات الازرق، كما نلاحظ النور البارز وكأن اللوحة مرسومة على زجاج. وفي لوحة أخرى منظر من طنجة، نرى الالوان أكثر كثافة. ان اللون كما يقول ماتيس مخصص للتعبير عن النور، ليس نور الطبيعة ولكن النور الذي يوجده حس الفنان.

٧ - التكرار والتوازن:

العنصران الرئيسيان اللذان يميزان فن ماتيس واللذان يربطانه بشدة بالجمالية الإسلامية هما التكرار والتوازن.

انه من المعلوم أن الرقش العربي الارايسك يعتمد بالدرجة الأولى على صيغ معينة بعضها مأخوذ عن النبات وبعضها تجريدي لا يحمل أية دلالة، وكانت هذه الصيغ مبنية على أصول جمالية أولية هي التناسب والتقابل. ولكن الذهن العربي الإسلامي الذي يميل الى الامتداد نحو المطلق كما يقولون، يعتمد في كثير من الاحيان، ان في فكره أو في دينه أو في فنه، الى تثبيت الايقاع، وإلى الحفاظ على

جواب القرار، والى التكرار المبني على عقيدة أظهرناها في بحث سابق.

تأتي فكرة التوازن عن مبدأ الحفاظ على جواب القرار هذا، ولقد ضمن الفن العربي لنفسه في ذلك كثيراً من الثبات، ذلك أن الجمال يعتمد في صميمه على قوانين الرياضة والهندسة وان التناظر والتوازن هما «الكمال الهندسي» كما يقول (غاييه)، وهما في نظر ماتيس «الاهرام الراسخ يفرض ذاته على القرون». وهكذا فإن ماتيس رغم كل ما يقال عن محاولاته في الغروتسك أو التشويه، لم ينفك يعالج الصورة بكل تأن لكي يصل الى نقطة التوازن هذه. وفي لوحاته العديدة نلاحظ ذلك جلياً، بل في بعضها نرى الموضوع كله وكأنه صيغة بسيطة من صيغ الرقش العربي. ومثال على ذلك، لنذكر لوحة «وجه تزييني» ولوحة «فرنسا» ولوحة «قميص روماني» وتذكرنا هذه الموضوعات بالصيغ غير الشخصية للفن العربي.

هذا هو ماتيس الذي تغير وجهه الفني منذ عام ١٩٠٣ وأصبح عريباً في أسلوبه حتى آخر لحظة من حياته أي خلال خمسين عاماً. وليس هذا هو المهم، المهم أن ماتيس قاد تياراً عريضاً في الفن، هو تيار الوحشية، هذه التسمية التي أطلقها فوسيل^(١) دون أن يقصدها، بل كان يقصد تماماً الفن العربي، ففي مقاله نفسه الذي نشره عام ١٩٠٦ ذكر أن هذا الفن (يقصد فن الوحشيين) هو من الشرق». ولكن لئن سار الوحشيون في اتجاهات مختلفة، فإن ماتيس بقي محافظاً على خطه العربي وسار من خلفه أتباع ذوي شأن نذكر منهم، كافاييه Cavallés، وليموز Limouse وبريانشون Brianchon الذين عرفوا جميع مصادر ماتيس وآمنوا بها.

والشيء الذي نتمناه، أن يكون ماتيس قد أثار لدى الفنانين العرب بعض الشعور القومي الذي يدفعهم الى تبين فنههم والرجوع اليه لاحيائه وتطويره على غرار ما تم لماتيس ولغيره من كبار الفنانين في

العالم، ممن أدركوا أن الفن العربي هو المنهل السرمدي للفن في
عصور عديدة، ومنهم دولاكروا وديهودنك وشاسيريو وفيرنيه، ومنهم
أتباع النايية والوحشية وبعض التكعييين، ومنهم بيكاسو نفسه،
والفنان السويسري الالماني الشهير بول كلي.

- (١) مجلة L'art Vivant. عدد ١٥ أيلول - ١٩٢٥ باريس.
- (٢) في كتابه عن الوحشية ص ٩٠ ، السابق الذكر.
- (٣) في كتابه عن ماتيس ص ٥٨ .
- (٤) B. Dorival: Les peintres du XX^e siècle T. 1 ١٣٣ انظر ص
- (٥) انظر كتاب دييهل ص ٥٨ الآنف الذكر.
- (٦) R. Escholier: Matisse, ce vivant ١٠٧ انظر ص
- (٧) M. Sembat: Matisse et ses Oeuvres انظر
- (٨) انظر: الحوار الذي أجراه تزياد Tériade في مجلة «Arts News» عدد ك ١٩٥٢ .
- (٩) J. Cassou: La methode de Matisse «طريقة ماتيس» في مقاله
- (١٠) A. Verdet: Prestige de Matisse. P. 42 انظر
- (١١) انظر مجلة «Gil Blas» ١٩٠٨

الفصل العاشر

عالم بيكاسو الاندلسي

- ١ - العرب في الاندلس.
- ٢ - تسمية التكعيبة.
- ٣ - الفن الافريقي والفن الحديث.
- ٤ - التصحيف عند بيكاسو والعرب.
- ٥ - لوحة آنسات أفينيون.

عالم بيكاسو الاندلسي

١ - العرب في الاندلس:

عند الحديث عن حضارة اسبانيا، أو عن أي مظهر من مظاهر الابداع في اسبانيا، فإنه قد يكون من الصعب اغفال اسبانيا الاندلسية، حيث حكم العرب زهاء ثمانية قرون، ذلك لأن تأثير العرب في اسبانيا كان جذرياً بعيد المدى، حتى ان غوستاف لوبون قال في مؤلفه الضخم عن حضارة العرب: «إن اسبانيا كانت عديمة الحضارة قبل العرب، وانها بوجود العرب وصلت الى ذروة الحضارة الزاهرة، وأنها بعد العرب عاشت انحطاطاً عميقاً».

وليس من يجهل أثر العرب في اسبانيا في مجال الفن، فإن الشواهد المتروكة من قبلهم والآبدة حتى اليوم، كجامع قرطبة من القرن الثامن، مأذنة جامع اشبيلية (الجيرالدا) من القرن الثاني عشر، وقصر الحمراء في غرناطة من القرن الرابع عشر. وغيرها، هذه الاوابد هي سجل حافل للنهضة الفنية التي وصلت اليها اسبانيا في عهد العرب.

وفي مجال العادات والعلوم والاقتصاد، فقد كان أثر ذلك واضحاً حتى يومنا هذا، ولقد تحدث دوزي وكاردون في ذلك بموضوعية مدعمة بالشواهد وبإسهاب.

أما في مجال اللغة، فإن كلمات كثيرة جداً، ما زالت تستعمل في اللغة الاسبانية المعاصرة هي من أصل عربي. ولقد قام كل من دوزي وأنغلمان بتأليف معجم يتضمن الكلمات الاسبانية المشتقة من العربية، وكذلك فعل بالاسيوس فلقد جمع في مؤلف واحد أكثر الالفاظ الاسبانية الشائعة الى جانب أصلها العربي.

في هذا الجو العربي الذي ما زال مخيماً حتى اليوم على اسبانيا، وفي «مالقا» التي بقيت عربية طيلة الحكم العربي، والتي تمتاز بآثار وصناعات عربية ما زالت قائمة حتى الآن، والتي يطلعنا عليها بصورة واضحة مفصلة في كتاب روبلس (مالقا الاسلامية) الصادر عام ١٨٨٠^(١).

في مالقا وبالقرب من القصة Alcazaba وهي القلعة العربية الباقية حتى اليوم ولد «بابلو رويث بيكاسو Pablo Ruiz Picasso» عام ١٨٨٠ ونشأ حاملاً معه بذرة الاجداد، شأنه شأن سلفادور دالي وجوان غري اللذين يفتخران بنسبهما الى الحضارة العربية. ولعل ما قاله المؤلفون الذين اختصوا بالكتابة عن حياة بيكاسو مثل زرفوس وكاسو، عن قرابته للعرب، يؤكد ما ورد في بحث دولوره الذي خصه للحديث عن بيكاسو وعلاقته بالشرق المسلم^(٢)، دون أن ننس أبو اللينر Apollinaire وهو الكاتب والشاعر والصديق الحميم لبيكاسو، عندما قال كلمته المشهورة: «لا نستطيع نكران سلالة بيكاسو الإسلامية».

إذا أردنا إعادة النظر في تسمية بيكاسو Picasso، وجدنا أن هذه الكلمة تكاد تكون من أصل غير اسباني، ذلك أنه لا يوجد قط في اللغة الاسبانية S S مضاعفة. ولذلك فإننا نزعّم أن هذه التسمية، وهي اسم أمه سليلة الاندلسيين، محرقة عن اسم عربي، ومن المحتمل أن هذا الاسم هو «بي قاسم» وذلك للأسباب التالية:

١ - ان اسم ابو قاسم أو أبو القاسم كان شائعاً جداً لدى العرب الاندلسيين لأنه كنية الرسول العربي، ولقد ترجم الاسبان هذا الاسم دائماً مع بعض التحريف، فأصبح Aboulcasis في كثير من الاحيان.

٢ - ان تخفيف التسمية وجعلها بو قاسم أو بي قاسم أو بلقاسم كان شائعاً أيضاً، وما زال متبعاً في شمال افريقيا حتى اليوم.

٣ - ان تحريف الاسماء العربية عند تداولها باللغات الاجنبية بلغ في بعض الحالات حداً بعيداً مثل ابن رشد Avéroés، وابن سينا Avicenne والقصر Alkazar (اسم فنان اسباني) لذلك فإنه من المحتمل جداً أن يكون أصل كلمة Picasso هو Bicassom. ولا بد لدعم هذا الرأي من اثباتات أخرى.

٢ - تسمية التكعيبية:

عندما ابتدأ جورج براك في نهاية عام ١٩٠٧ التحول عن الوحشية الى التكعيبية، كان ذلك دعوة مجددة الى الذهنية الابولونية الغربية والى الجمالية العقلية الهندسية. ومن الناحية التقنية كان قصده أن يخفف من شأن اللون لصالح الشكل، وأن يركز اهتمامه على الحجم بالاضافة الى الخط، على خلاف الوحشية التي اهتمت باللون فقط ولم تهتم بالحجوم والابعاد. وهكذا ظهرت أعمال براك الاولى وقد تصلبت الاشكال فيها حتى بدت هندسية لا فرق في بنيتها، فالورقة هي كالجدار وكجذع الشجرة أيضاً. ولقد قال لوي فوسيل^(٣) بصدد هذه الأعمال «ان السيد براك يختصر كل الأشياء.. الى تخطيطات هندسية، والى مكعبات». وهكذا أصبحت كلمة مكعبات التي سبق أن أطلقها أيضاً ماتيس أثناء تحكيمه لاعمال براك، هي عنوان هذا الاتجاه الهندسي الفراغي في بدايته.

ومما لا شك فيه أن الأمر لم يكن عبثاً عند براك أو عند بيكاسو الذي مضى في الاتجاه نفسه، فلقد بدت التكعيبية تعبيراً طبيعياً عن

الزرعة العلمية التي تضخم انتشارها في هذا القرن. فبعد أن كانت العلاقة النسبية في جسم الانسان مقياساً جمالياً في العمارة والنحت والتصوير، أصبحت الاشياء، ونتيجة التدقيق في علم المنظور، ورجبة في العودة بالطبيعة الى صفتها المجردة، أشكالاً هندسية مجردة كالمخروط والكرة والمكعب. ولم تكن التكميية بهذا المعنى انقلاباً غريباً في تطور الفن الغربي الذي قام على العلم دائماً، بل ان الفنان التكميبي أشبه بالعالم المخبري يقوم بعمليات التركيب والتحليل وفق معطيات قبلية ثابتة.

لقد بالغ التكمييون في موضوعيتهم فلم يرسموا الأشياء مكعبة وحسب كما يمكن أن ترى من جانب واحد، بل أرادوا رسمها مع جميع جوانبها كما هي في الواقع. ولكن هذا الاتجاه أخرجهم عن حقيقة الاشياء موضوع تصويرهم. بل لقد دفعهم الى التنكر كلياً للشيء بذاته. لقد قال براك: «لا يسعى المصور لاعادة انشاء قصة بل الى انشاء حدث تصويري». وهكذا فلقد فقدت مشاهد الطبيعة الصامتة التي أقبل عليها براك وبيكاسو صفتها وحيويتها وأصبحت على أيديهما أشياء لا علاقة لها بالحياة، أما الانسان فلقد أصبح وجهاً مشتتاً مشعثاً لا أبعاد له ولا نفس، بل شكلاً جديداً بعنوان غريب.

خلال عامي ١٩١٠ - ١٩١٢ بلغ تفكيك الشكل عند براك وبيكاسو حدود العدمية أو التجريدية، ولكنهما لم يتجاوزا هذه الحدود. وحتى عام ١٩١٤ فلقد حاولا الافادة من بعض العناصر في تركيب موضوعاتها، واستغلا الكتابة في ذلك فكانت عناصر زخرفية من جهة، ورابطة مع الواقع من جهة ثانية، ثم ذهبا الى أبعد من ذلك، إلى لصق الاوراق المقصوصة من الصحف أو الملونة، ثم يطبعان عليها بعض الخطوط والبقع اللونية، ولقد ساعدهما هذا الاسلوب على الانتقال من المرحلة التحلية الى المرحلة التركيبية، وفيها قاما بالتعبير

107

عن الحس بالفراغ، وذلك عن طريق الاعتماد على عناصر جد أولية كشرطين من الورق بلونين مختلفين.

ولقد نهج دولوناي Delaunay وليجيه Leger نهج التكميية، ولكنهما لم يهملوا اللون ولم يتجاوزا الشكل كثيراً. واتبع التكميية عدد كبير من الفنانين من أمثال جوان غري Gris وفيلون Villon وأخوه مارسيل دوشان Duchamps ولافرزناي Fresnay وأندره لوت Lhote وكان لكل منهم طابعه المميز ضمن حدود التشكيل الهندسي.

٢ - الفن الافريقي والفن الحديث:

إذا أردنا حصر اهتمامنا الآن بفن بيكاسو، فإننا نلاحظ بجلاء قرابة هذا الفن من الفن البدائي.

والاهتمام بالفنون التي تسمى بدائية، كان مبعثه دائماً البحث عن فن أكثر أصالة وأبعد ارتباطاً بتقاليد الانسان. ومما لا شك فيه أن غوغان بما اكتشفه في جزر الانتيل وفي تاهيتي، كان بداية مشجعة للاهتمام بمثل هذه الفنون الاصيلة. ولعل اهتمام عدد من الفنانين المعاصرين له، مثل فان غوغ حتى بونار بفن الطبع الياباني، كان من مظاهر هذا التعلق. ولكن منذ أن اكتشف فلانك Vlaminck عام ١٩٠٥ الفن الافريقي، والذي أخذ مكانه عند ماتيس Matisse وديران Derain واستقر أخيراً عند بيكاسو وبراك Braque، فإن طريقاً جديدة قد انفتحت أمام الفن الحديث، أدت إلى إعادة النظر بقوانين الفن الكلاسي، بل وبقوانين الجمال ذاتها.

أمام لوحة آنسات آفينيون Demoiselles d'Avignon نقف وجهاً لوجه أمام صيغ جديدة للجمال الانساني، تتنافى الى أبعد حد مع صيغ الجمال التقليدي، وكان هذا ضربة قاصمة موجهة الى جميع المبادئ التي اعتمد عليها الفن حتى ذلك الحين.

ومما لا شك فيه، أن الفن الافريقي سيطر بسرعة على أساليب الفنانين في بداية هذا القرن، كان إلى حد بعيد انتصاراً على جميع القواعد الجمالية والفنية التي كانت سائدة حتى نهاية القرن التاسع عشر، والتي كانت تعتمد على المعادلات الرياضية في نسب الانسان، وعلى جمال الصورة. فلقد كثر الحديث عن مرحلة الفن الزنجي في حياة بيكاسو، إلا أننا نستطيع أن نقرر هنا أن بيكاسو في الواقع لم يتأثر بشكل فن النحت الزنجي^(٤)، وإنما بمفهومه القديم الظاهر، في الفن الافريقي الاسلامي الذي انتشر في بلاده زهاء ثمانمائة عام، والذي حمل تلك الخصائص التي تبناها بيكاسو واختص بها، وأهمها تجريد الشكل الانساني من ملامحه الطبيعية، وإظهاره بلامح جيدة.

ومن المؤسف أن المؤرخين حاولوا دائماً البحث عن جذور فن بيكاسو في الفن الايبيري، أو في الفن المصري القديم، أو الفن الافريقي. ولكن جميع الدلائل تؤكد أن بيكاسو كان متأثراً أيضاً وإلى أبعد حد بجمالية الفن الاسلامي العربي.

99

100

ولقد أيدت ذلك غيرترود ستاين Gertrud Stein الكاتبة الامريكية وصديقة بيكاسو، بقولها^(٥): «يجب أن لا ننسأبدأ أن الفن الافريقي ليس ساذجاً، بل هو فن أصيل، يركز على تقاليد شديدة الارتباط بالحضارة العربية، لقد أوجد العرب ثقافة وحضارة الافريقيين، وهكذا فإن الفن العربي الذي كان غريباً بالنسبة لماتيس، أضحي بالنسبة لبيكاسو الاندلسي، شيئاً أليفاً واضحاً ونامياً».

٤ - التصحيف عند بيكاسو والعرب:

وبمقارنة بسيطة بين بعض أعمال بيكاسو، وبعض الرسوم العربية، نتضح لنا القربة المدهشة بين تحريفات بيكاسو وبين تجريدات الفن الاسلامي.

فلوحة الجاموس الموجودة في كتاب «عجائب المخلوقات» للقرظيني تحمل نفس المبادئ التي نهجها بيكاسو في صورة «الصدافة» وفي صورة «آنسات آفينيون».

ومما يؤكد رغبة بيكاسو في تحريف الأشكال وأبعادها عن أصولها، محاولاته في تغيير معالم لوحة دولاكروا المسماة «نسوة الجزائر». ولعله كان في ذلك يسعى إلى إعادة الموضوعات العربية إلى أسلوب الفن العربي، كما يعتقد زيرفوس. فخلال عام ١٩٥٤ وعام ١٩٥٥ كانت لوحة «نسوة الجزائر» موضوعه الذي كرره خمسة عشر مرة، وكان يقول في كل مرة «لا ليست هي بعد».

107 وهكذا فإن التقاء بيكاسو مع الجمالية الإسلامية يكمن في محاولة التصحيف التي يقوم بها كل منهما. والتصحيف في الأصل هو نتيجة تلك النظرة الحدسية للأشياء، تلك النظرة التي تجرد الأشياء من جميع غلافاتها المألوفة للعثور على روح الشيء وجوهره، وبذلك يسهل الاتصال بهذه الروح بعيداً عن التزامات الواقع الحسي. ولقد أراد الفنان العربي الشرقي، أن تكون علاقته بهذه الروح مباشرة. أراد أن يدخل في أعماق هذه الروح ويندمج بها اندماج المتصوفين. ولذلك فإن الفن الإسلامي لم يترك من معالم الإنسان في فنه إلا القليل، واحتفظ فقط بالصورة المجردة لذلك الوجد أو الاندماج بالمطلق وباللله. أما بيكاسو فإنه إذا أزال أكثر الصفات الحسية للكائن الحي، إلا أنه لم يتخل عن معالم الوجه البشري نهائياً، فلقد بلغنا التعرية لديه أقصاها، ولكنه استبقى ذكرياته القديمة جداً عن الإنسان في جميع أعماله.

لعل الدافع في نسيان الإنسان نهائياً عند الفنان العربي المسلم هو منع التشبيه الذي انتشر كتقليد في أكثر البقاع الإسلامية.

على أننا نعتقد أن المنع إنما يتناول تصوير الله، ذلك أن الله عند الإسلام لا شبيه له وهو فوق التصور والتصوير، وعندما يحاول الفنان

العربي الاشارة الى القوة الالهية الوجدانية، عن طريق التشكيلات الجاذبة والنابذة، فإنما لكي يشير الى علاقة تلك القدرة بالانسان، وليس لكي يدل على صورة الله في ذاته. ولهذا فإن الفنان العربي يجانب دائماً رسم البعد والعمق، لأن ذلك دلالة على المطلق والروح الخالدة، ﴿ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي، وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً﴾ ٩٥/١٧.

108 لعل بيكاسو، مع ارتباطه بالشكل الانساني، قد حافظ في أسلوبه المتأخر على تجنب تصوير العمق، بل انه سعى الى تبسيط الحجم الانساني عن طريق تصوير جميع جوانبه بوقت معاً، مما تفرع عن الطريقة التكعيبية التي ابتكرها. ولقد أيد هذا الالتقاء دولوره^(١) بقوله: 102 «لقد قدم الفن التكعيبى وخاصة فن بيكاسو البرهان على وحدة أواصره مع الفن الشرقي الاسلامي». وتبدو هذه الاواصر بصورة خاصة في الخط العربي، كما في منبر القيروان المصنوع في نهاية القرن التاسع وقد حفر عليه آيات من الخط العربي المسمى بالكوفي الذي يعتمد على ترتيبات هندسية مسطحة. وكما في الرسوم التي نراها على البسط والسجاد الشرقي الاسلامي، حتى أن لوحة «البهلوان» لبيكاسو أو لوحة «امرأة ورجل» تكاد تكون جزءاً من هذه الرسوم.

٥ - لوحة أنسات آفينيون:

على أنه لا بد من اعادة النظر في لوحة «آنسات آفينيون» للتأكد أن الفن العربي (أو ما يميل الغريون الى تسميته بالافريقي، شأنهم عندما يطلق على سكان المغرب العربي برمتهم اسم الافريقيين الشماليين Les Nord Africains) كان له تأثير واضح على بيكاسو، ابتداءً من هذه اللوحة الشهيرة.

كانت بداية تأثر ييكاسو بالفن العربي عام ١٩٠٦ ، وكان لماتيس فضل توجيه انتباه ييكاسو الى أهمية هذا الفن^(٧) الذي يختلف عن الفن الزنجي في أواسط افريقيا والذي يقوم على بعض النماذج النحتية الخشبية وأغلبها أقنعة بشعة التعابير. ذلك أن ييكاسو - وكما يعترف^(٨) - كان يتردد خلال خريف ١٩٠٧ على متحف السلالات (الانتوغرافي) في التروكاديرو بباريس، لكي يدرس معالم الفن العربي في المغرب العربي. ولعله درس هذا الفن من خلال بعض المخطوطات العربية في المكتبة الوطنية في باريس.

ومن الواضح أن الجزء الأيمن من اللوحة مختلف عن الأيسر ويتضمن الصورتين العموديتين، العليا امرأة تخرج من وراء الستار، والسفلى امرأة جالسة، ولقد أجرى ييكاسو عليهما كثيراً من التعديل، وليس بالامكان معرفة تاريخ انتهائهما. ولئن اعتقد بعض الكتاب أن صورة النسوة الثلاثة في أيسر اللوحة، تحمل خصائص الفن الايري الذي درسه ييكاسو من خلال التماثيل في اللوفر، فإنه ليس من جدال كما يقول هيربرت ريد، من أن الوجهين اليمينيين رسماً بتأثير الفن الافريقي. وأن ييكاسو قد أجرى على هذين الوجهين تجاربه الكاملة في فهم الفن العربي، وقد تكون تجاربه هذه قد تكاملت عندما أعاد تصوير لوحة «نسوة الجزائر». ويجب أن نلمح هنا أن صورة «أنسات أفينيون» كانت انعطافاً في فن ييكاسو نحو الفن الاسلامي الافريقي الذي أدى إلى التكعيبية، فهي نقطة تحول بالنسبة لكثير من الفنانين المستشرقين المعاصرين له، مثل ماتيس وبول كلي وجوان غري. فخلال الأعوام ١٩١٥ حتى ١٩١٨ كان ماتيس مندمجاً بالجمالية التكعيبية التي تجلّت في كثير من لوحاته المستوحاة من البيئة العربية، ففي لوحة «المغاربة أثناء الصلاة» ١٩١٦ ، كان هم ماتيس أن يصور موضوعاً عربياً بأسلوب هندسي مستوحى من الرقش العربي، كما يؤكد رينال^(٩).

كذلك شأن كلي Klee، فلقد صور بعض اللوحات المستوحاة بصورة خاصة من التكعيبية مثل «تكريم بيكاسو» والتي تتقارب في أسلوبها مع أسلوب بيكاسو التحليل في ذلك الوقت. على أن البيوت الصغيرة العربية المكعبة كما يقول سان لازارو^(١٠) قد أوحى الى كلي بنمط من التكعيبية أكثر عروبة، كما في لوحة «حي لم يتم» ١٩١٤ و «التأثير» ١٩١٥ و «مدينة عربية».

107

وثمة رأي يقدمه دولوره^(١١) يفسر به التقاء التصحيف عند بيكاسو بالتصحيف في الفن العربي التشبيهي والذي جاء عن معتقدات سادت في بعض العهود الاسلامية وكانت تمنع تصوير الاحياء، لما في ذلك من تجاوز لسلطة الله الخالقة، ذلك لأن الله عند المسلمين هو الخالق البارئ المصور، أي هو المبدع الأوحد، ولم يكن لعباده أن يرقوا الى مرتبته، وقد فسر ذلك على شكل انذار، ان الله يوم البعث يطالب المصورين بمطلب مستحيل، وهو أن يعثوا الحياة في الرسوم والصور والتماثيل التي أنجزوها، وعندما يعجز المصور عن اطاعة الله في أمره، فإنه يستحق العذاب الشديد. وقد ورد هذا الرأي على شكل حديث «يعذب المصورون يوم القيامة» وفي حديث آخر «يقال لهم أحيوا ما خلقتم».

108

وهكذا فإن الفنان العربي سعى الى اخفاء مخلوقاته، فلا يستطيع الله يوم القيامة التعرف على هيتها البشرية، لقد كان يسعى إلى ازالة الصفة البشرية أو إلى تغليفها بقناع يحجب شبهها بالانسان والمخلوقات. وهذا ما دعا دولوره Delorey لأن يقول^(١١): «إنه لمن الملاحظ أن ثمة أسباباً مشابهة لتلك التي عند المسلمين كانت وراء التكعيبية. ففي اللوحات التي يغلب عليها التحوير، والتي لا تكاد تبين فيها ملامح الموضوع الاساسي، فلا نتعرف على القيثارة أو على المشرب أو على الزجاجة أو على شبح انسان، إذ تصبح أشكالاً من الوهم في عالم لا نستطيع رغم كل شيء أن نتجاوزه».

113

114

- (١) انظر أيضاً: نفع الطيب للمقري، ج ١ ص ٧٣ - ٧٤ .
- (٢) نشر البحث في مجلة Gazette des Beaux Arts عام ١٩٢٥ .
- (٣) انظر مجلة «Gil Blas» عدد ١٤ - ت ٢٠٨ - ١٩٠٨ .
- (٤) انظر مجلة Arts العدد ٨٦١ ، آذار ١٩٦٢ الموضوع الذي كتبه بهذا الصدد أوليفيه داللون O. Dallon .
- (٥) ذكره اسكوليه في كتابه عن ماتيس، ص ٧٤ .
- (٦) انظر مقاله في مجلة Gazette des Beaux Arts .
- E. DeLorey: Picasso et l'Orient Musulman - 1925
- (٧) انظر صفحة ٢٥٧ . H. Read: Histoire de la peinture moderne .
- (٨) جواب على سؤال ورد في كتاب H. Barr عن بيكاسو نشر في نيويورك عام ١٩٤٦ .
- (٩) انظر كتابه «التصوير الحديث»، ص ٢٠٠ .
- (١٠) في كتابه عن «كلى» ص ٢٠٥ .
- (١١) انظر البحث الوارد ذكره.

الفصل الحادي عشر

السريالية بين الشرق والغرب

- ١ - الدادائية في زوريخ.
- ٢ - المستقبلية في ميلانو.
- ٣ - ما هي السريالية.
- ٤ - اللامادية في الجمالية الاسلامية.

السريالية بين الشرق والغرب

١ - الدادائية في زوريخ:

كنا تحدثنا عن أزمة الفن في الغرب ونستطيع أن نقدم على ذلك شواهد مشخصة في ظهور السريالية وما سبقها من اتجاهات.

لقد سبق السريالية في الفن والأدب اتجاهات عدمية تحاول أن تقلب جميع القيم لتحقيق نوع من التمرد العصبي. ولقد سمي الاتجاه الأول بالدادائية Dadaïsme وهي كلمة لا معنى لها، أو أنها تعني الحصان الخشبي الذي يلعب به الأطفال أيام العيد، وقد اختيرت عرضاً عندما فتح كريستيان تزارا Tzara القاموس ليعثر على أية كلمة تدل بتفاهتها وبفراغ معناها، عن الحالة التي كان يعاني منها هو وأصدقائه في زوريخ أثناء الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٦ وكانوا فئة من الفنانين الذين يعانون بعمق وإخلاص خوفاً على الإنسان من الموت والدمار، فأعلنوا حربهم على جميع القيم التي تعتبر مزيفة والتي تغطي حقيقة الوجود وهي العدم، فحاربوا المجتمع وحاربوا الاخلاق ثم وقفوا في الحانات والملاهي الليلية والشوارع، يفضحون زيف الحياة الاجتماعية عن طريق التصوير والادب والخطابة، ويعلنون عن عبثية الحياة «ليس من شيء حتمي، وليس من حقيقة وليس من تقليد، ان

الارادة والتفكير هي التي تقضي على تلاحم أجزاء الروح، فلنترك أنفسنا منطلقين لنبقي على توتر روحنا الساخر» كما يقول بول الوار .Eluard

٢ - المستقبلية في ميلانو:

إلى جانب الدادائية كانت المستقبلية Futurismo في ميلانو، قد أعلنت عن ولادة قلق وعدمية موازية لتلك التي ظهرت في زوربخ وامتدت إلى باريس. وحيث أن المستقبلية ظهرت قبل الحرب عام ١٩١٠ وتزعمها بوتشيوني Boccioni وكارا Carra وبالا Balla ، فإن المشكلة التي تعرضت لها في بيانها الأول والثاني كانت ضمن الاطار الفني سواء في التصوير أو الشعر. وقد قامت هذه المدرسة على محاربة التقاليد والماضي، ونادت بهدم المذن الاثرية واشعال النار بالمتاحف والمكاتب، وطالبت أيضاً بطرح العقلانية والفلسفة المدرسية، وقد ورد في بيانها «ان الجمال يورث الحرب، وان جميع الاشياء المثيرة تحرض على الخصام والاصطدام وعلى القتل والثورة».

89

ومع ذلك فقد اعتمدت المستقبلية على الحركة الدينامية لكي تجذب المشاهد الى أعماق اللوحة. ومع أن المستقبلية لم تدم طويلاً إلا أنها اتصلت بالسريالية عن طريق الاتجاه الميتافيزيقي الذي تولاه دي كيريكو De Chirico.

لقد دفعت هذه الاتجاهات التشاؤمية بعض الفنانين الى اعادة النظر بهذا التيار الهدام والعمل على ايقافه. فلقد وجد الفنان نفسه ضمن شروط صعبة، وضمن أوضاع سخيفة لا يستطيع معها أن يعطي قيمة لأي شيء.

وهكذا ظهرت السريالية لكي ترد للفن والادب دورهما البناء كما يقولون، وقد حمل لواء هذا المذهب الادباء الشعراء، أندره بروتون

وفي عام ١٩٢٤ نشر بروتون البيان السريالي الاول ثم نشر عام ١٩٢٩ البيان الثاني وظهرت آراء السرياليين واضحة في جريدة «الثورة السريالية» ومجلة «الوضوح» ومجلة «اللعب الكبير»^(١).

٢ - ما هي السريالية:

التف حول السريالية من المصورين، ماكس ارنست Ernest ثم سلفادور دالي Dali وايف تانغي Tangy وأندره ماسون Masson، ثم انتقلت السريالية الى أمريكا.

إن أهم ما نستطيع أن نفهمه من السريالية أنها ترفض أن يكون الفنان هامشياً في الوجود، وأن يكون دوره سلبياً. فهي تسعى أن يستخدم العقل لصالح الخيال لكي يطل الفنان على عالم جديد مدهش. وعندما ان جميع الظواهر ليست حقيقية بموضوعها فقط، بل باختلاطها مع ذاتيتها. فالذات وهي الفنان تلتقي بالطبيعة والعالم وهما الموضوع، في مفهوم جديد هو فوق الواقع أو هو مغاير له على الاقل. لذلك فإن أحكامنا على الواقع مشوبة دائماً بعواطفنا وأفكارنا، ولكننا نستطيع أن نتعرف على حقيقة الواقع عن طريق الصدفة والخيال والحلم.

86

فالسريالية تنكر الواقع كما هو لتراه وراء الاحلام والاشباح، وعندما تخرج الى الخيال، فإنها تتعد عن مراقبة العقل، وبذلك يكون للفنان التأثير الاقوى على الكائنات.

ففي لوحة «أصرار الذاكرة» لسلفادور دالي يغيب العقل أمام هذه الرؤية الباطنية التي تجلى فيها الزمن المهدور، وقد غاص الفنان الى أقصى حدود معاناته.

وكما يقول بروتون: «يكمن سر السريالية في اقتناعنا أن شيئاً ما مخبأ وراء المظاهر المألوفة». وعندما تترك الروح طليقة فإنها تتطلع على عالم من المرئيات المدهشة، هو مزيج من الذكريات المكبوتة

والرغبات اللاواعية كما يقول سيغموند فرويد. وقد كان سلفادور دالي من الفنانين الذين تعلقوا بقوة بنظرية فرويد في الاحلام. فعن طريق الاحلام نستطيع أن نتحرر من كابوس اليقظة لكي ننتقل بحرية لحل رموز لا شعورنا. وهذه النتائج التي نحصل عليها تختلط باليقظة فتزيد الواقع غنى ومعنى. وعلى هذا فإن الحلم وسيلة قوية من وسائل الرؤية العميقة والمعرفة الباطنية. وقد كانت الفلسفة الهندوكية تعتقد بالفينداتا أي اعتبار اليقظة والحلم وسائل للكشف عن الحقائق.

إن السريالية التي رأت في الحلم الطريق الأكثر أهمية للكشف عن حقائق ليس من الممكن الكشف عنها في اليقظة، قد سعت مع الاسف إلى اصطناع النوم والحلم عن طريق المخدر والكحول، وهكذا كان بلزاك يشرب القهوة بجنون، وادغار ألن بو مدمناً على الخمر، وكان رامبو وفرلين يتعاطيان المخدر. كذلك كان شأن تانغي وماغريت.

بل أصبحت السريالية تمجد أعمال المنحرفين والمرضى العقليين والنفسيين «الذين يرون الحقيقة الداخلية بشكل أوضح من الاصحاء»، ويشيد سلفادور دالي بالمصابين بالبارانويا Paranoi وهي من أمراض جنون العظمة، يسقط المصاب فيها خياله على الواقع ويؤمن به فهو يقول: «ان حدة التصور عند المصاب بالبارانويا تدفعه الى ايجاد مبررات لا يمكن نقضها ولا يمكن تحليلها». وقد قال أندره بروتون «احسب أن سلوكي الروحي القلق اليائس هو أفضل بكثير من السلوك المنطقي السديد».

٤ - اللامادية في الجمالية الإسلامية:

لقد ظهر الفن العربي، الذي قام على اخفاء الملامح البشرية، في كثير من الاحيان بمظاهر الفن السريالي. وذلك عندما كان يلجأ الفنان العربي إلى قطع أطراف الحيوان في الصورة وإلى وضع أطراف

حيوان آخر مكانها، او إلى تمثيل حيوانات اسطورية، كعصفور برأس انساني، أو أسد مجنح أو أي نوع من أنواع الجن ممن لا يشبهون الصورة السوية، وكانت هذه الصور في حد ذاتها مصدراً هاماً من مصادر السريالية كما في لوحة «الأم المتوحشة في نهاية العالم» في مخطوطة الشيخ أحمد المصري^(٢). ومما لا شك فيه أن سريالية الفن العربي هي أقرب الى سريالية بيكاسو من سريالية دالي مثلاً، (على الرغم من أن هذا الأخير يفتخر دائماً بانتسابه الى العرب) ذلك أن بيكاسو كان يحاول على ما يبدو متقصداً، الابتعاد عن الشكل، كأنه هو أيضاً، يخاف عقاب الله يوم القيامة. ولهذا فإن دولوره^(٣) يقول:

«نستطيع القول أن بيكاسو كان مسلماً متعصباً، ففي لوحاته التي تحمل طابع «الطبيعة الصامتة» فإنه يسعى جهده، لكي لا يقف يوم الحساب الاخير وجهاً لوجه أمام مخلوقاته فيجبر على بعث الحياة فيها».

02

ولكن الفنان لا يستطيع التصحيف، كما يمكن أن نعتقد، عن طريق تقنيع الطبيعة أو تعديل شكل المخلوقات لخداع الله يوم الحساب وتجنب محاسبته على تقليده اياه في خلقه. فهذا يعني الاستخفاف بقدرة الله الذي يحيط علمه كل شيء.

وفي الحقيقة ليس بإمكاننا أن نفسر جادين، اتجاه بيكاسو نحو تحوير الطبيعة خشية حساب يوم القيامة، إلا أننا نستطيع القول أن الفن العربي يقوم على أساس يختلف تماماً عن الاساس الجمالي الذي قام عليه الفن الكلاسيكي وفن عصر النهضة. فإذا كان الفن السريالي قد قام على استنباط اللاشعور وعالم الخيال والوهم، أو كان نتيجة للأزمات الاجتماعية والنفسية. أو مظهراً من مظاهر الانحراف النفسي، فإن السريالية العربية، إذا جاز التعبير، قد قامت على مبدأ عقائدي راسخ، وهو مبدأ وحدة الوجود، فأدم من تراب والانسان مصيره الى التراب. وكما يقول الشاعر المعري:

عقائدي راسخ، وهو مبدأ وحدة الوجود، فأدم من تراب والانسان
مصيره الى التراب. وكما يقول الشاعر المعري:

خفف الوطاء ما أظن أديم الأرض

إلا من هذه الاجساد

ولذلك فإن الفنان العربي اذا صور الانسان متصلاً بالطير، أو صور
الحيوان متصلاً بالنبات، فلأنه لا ينظر إلى الوجود نظرة جزئية بل
نظرة كلية. وهكذا فإن ما رآه الغربي في عالم فقدان الشعور المتعمد،
كما في نظرية (البارانويا النقدية لدالي)، رآه العربي في عالم الوجدان
والعقيدة. وإذا أردنا تفسير السريالية العربية بدليل ظاهر المنع، لم يحل
ذلك دون البحث عن أسرار المنع ذاته والكامنة دائماً في طبع العربي
وفي تكوينه الروحاني. وبهذا يقول دولوره^(٤) نفسه أيضاً: «ان الفنانين
العرب لم يكتفوا بالامتناع عن تمثيل الوجوه البشرية، وبالمطالبة بعدم
محاكاة العالم الواقعي، بل انهم أكدوا على فن لا مادي، منزه عن
أي مضمون، ولكنه مقبول في نفس الوقت من العين والروح. ولقد
كان بيكاسو يقوم بهذا الدور نفسه عندما يحاول إعادة خلق
الطبيعة».

والواقع اننا عندما ننظر الى أعمال بيكاسو، فإننا نرى فيها عالماً
جديداً لا يحمل أي ثقل من المعاني المتوارثة والاليفة، هو شكل جديد
مستوحى من نوع من الواقعية التجريدية. وتبقى موضوعاته في الطبيعة
الصامتة التي أنجزها عام ١٩٣١ المثال النموذجي لذلك، فالجرة
وصحن الفواكه وعلبة المربى، لا تتصل أبداً بمعناها الواقعي الا
بدلالات مضمرة، وتترك الخطوط الزخرفية فراغات لهذه الاشياء لكي
تظهر منها كصيغة جديدة أو عنصر ضروري للرقش الجديد المحلى
بإيقاع جديد خارج عن عالم الاشياء العادية.

100

107

نعطي الفن العربي حقه كفن أصيل أثر في جميع تيارات الفن الحديث، منذ دولاكروا وحتى آخر لوحة تجريدية.

على أنه يجب أن نؤكد مرة أخرى، أن تحويل الاشكال عند الفنانين العرب لم يصدر عن روح قلقه، أو عن رغبة في العدمية، أو عن أزمة حضارية تدفع إلى العبث والمجانبة. بل جاء عن رغبة في خلق عالم مختلف ومستقل عن عالم مخلوقات الله. وكان هذا العالم جميلاً سوياً متفائلاً، وكان يدور حول الجمال وحول الفرح وحول الحب، وفي هذا يختلف أسلوب العرب عن أسلوب بعض المحدثين أمثال أصحاب مدرسة باريس، ممن يحاولون تشويه الواقع عن طريق ابرار الفجعية والشناعة وتثبيت العدم والهلاك بروح مريضة منحرفة، كما يقول بشر فارس.

- (١) انظر كتابنا من الحداثة الى ما بعد الحداثة - دمشق - ١٩٩٧
- (٢) قانون الدنيا وعجائبها، موجود في استانبول.
- (٣) نفس المرجع أعلاه.
- (٤) نفس المرجع.

الفصل الثاني عشر

بول كلي والجمالية الإسلامية

- ١ - اثر زيارة كلي للبلاد العربية.
- ٢ - زيارة كلي الى مصر.
- ٣ - كلي والحنين إلى الجمالية الاسلامية.
- ٤ - كلي يكتشف الجمالية العربية الاسلامية.
- ٥ - الخط العربي والزخرفة في أعمال كلي.

بول كلي والجمالية الإسلامية

١- اثر زيارة كلي للبلاد العربية:

ولد بول كلي Paul Klee عام ١٨٧٩ في مونشن بوشزي Munchen buchsee قرب برن. ثم دخل المدرسة الابتدائية فالمتوسطة ثم أحرز الشهادة الثانوية في برن، وبعدها سافر الى مونيخ حيث اشتغل في أكاديمية التصوير خلال ثلاث سنوات. ثم سافر الى ايطاليا وفرنسا. وقابل كاندنسكي ومارك وماكه وآرب واشترك في معرض جماعة الفارس الازرق Der Blaue Reiter عام ١٩١١ ، ثم عين استاذاً في باوهاوس Bauhaus في فايمار وفي داساو، وسافر الى تونس عام ١٩١٤ ، ثم سافر الى صقلية وكورسيكا ومصر. درّس في أكاديمية دوسلدورف، ثم منع من قبل النازي عام ١٩٣٣ من متابعة التدريس فمضى الى سويسرا. وفي عام ١٩٤٠ توفي في مستشفى سانت آنج في لوكارنو.

هذه خلاصة سريعة لحياة بول كلي، ولسوف نحاول التوسع في زيارته للبلاد العربية وفي عرض أثر هذه الزيارات على فنه.

لم يكن كلي غريباً عن عالم الشرق العربي، فلقد كان خياله مشبعاً بالجو الصوفي الذي عاشه في ميونيخ من خلال مطالعته لكتب

غوته وخاصة كتاب «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»^(١) الذي حفل بصور الصوفية الاسلامية والمفهوم التوحيدي لله، وفيه يقول غوته: «إذا كان الاسلام معناه التسليم لله، فإننا لا محالة أجمعين نحيا ونموت مسلمين». كذلك كانت فكرة وحدة الوجود التي افترق فيها التفكير الشرقي عن التفكير الغربي موضع اهتمام غوته «فالنفس لا تذهب شعاعاً، ولا تضيع بل لا تلبث بما اتصفت به من السرمدية والاستعلاء، ان تنطلق عارجة الى الملاء الاعلى».

80

كذلك تأثر بول كلي بصديقه الشاعر ريلكه، الذي كلف بعالم الف ليلة وليلة وانعكس ذلك في أروع قصائده «سوناتا الى اورفيوس»، وقد زار ريلكه تونس والتقى هناك بصديقه بول كلي واطلع على لوحاته التي أنجزها وكان شديد الإعجاب والتعلق بها.

ان الدعوة التي تلقاها كلي من صديقه الفنان مواليه Louis Moilliet لمصاحبته في زيارة تونس، قد لقيت لديه حماسة قوية، بل انه كتب الى صديقه الفنان الالماني اوغست ماكه August Macke يستحثه على مرافقته في هذه الزيارة التي كانت عند كلي أملاً وحلماً. ويقول بوننته^(٢): «نستطيع القول أن كلي جاء الى تونس وهو مستعد لاكتشاف ما اكتشف، كما لو أن الاختيار كان قد وقع من قبل». فلم تكن زيارة كلي الى تونس مجرد فضول استشراقي كما كانت بالنسبة لمواليه ولغيره من الفنانين الاوربيين الذين زاروا المغرب العربي، بل كانت تلبية لدعوة داخلية بعيدة. ويقول غروهمان^(٣) في ذلك: «لقد كانت زيارة بول كلي الى تونس نتيجة رغبة قديمة تحدوه الى زيارة مدن آسيا الصغرى والاطلاع على الحضارة الاسلامية. كان كلي يشعر أنه في موطنه فلم يكن يحتاج إلى كثير وقت لدراسة هذه البلاد». ويؤيد ذلك أيضاً ما ذكره فيليكس كلي^(٤): «لقد كان أبي يستجيب بعمق دائماً الى نداء الجنوب».

82

كان مواليه قد زار تونس عدة مرات بدعوة من صديقه الطبيب جييجي Jaeggi الذي كان يقيم في مدينة تونس - ضاحية سان جرمان الواقعة على شاطئ البحر - ولقد شاء مواليه في هذه المرة أن يصحب معه صديقه بول كلي الذي كان قد عرفه في برن وسافر معه الى باريس عام ١٩٠٥ لأول مرة.

وفي الثالث من نيسان عام ١٩١٤ سافر كلي من ميونيخ الى برن لكي يرافق صديقه مواليه الى مرسليليا حيث كان بانتظارهما ماكه. وفي السادس من نيسان أقلعت بهم الباخرة الى تونس. وخلال سفرهم كانت سماء المغرب وهوأوه تعلن عن بوادر الارض العربية، أرض الحلم الذي عاشه كلي زمناً طويلاً.

79

«لقد وصلنا الى الشاطيء قريباً من العرب الاوائل، وهناك قابلتنا الشمس الساطعة ذات القوة العاتمة، وكان الجو الصافي الالوان، يشير في النفس أجمل الوعود». هذا ما كتبه في مذكراته^(٥). ولم يستطع كلي صبراً، فمضى يبحث في المدينة عن المعالم الاصلية، فمضى إلى «تونس العتيقة» وهناك وجد الحقيقة والخيال في وقت معا كما يقول. وقال له ماكه: «قبل كل شيء، علينا أن نعلم، أننا سنقوم أمام هذه المظاهر الرائعة بعمل جيد» وفي اليوم التالي كتب في مذكراته^(٦): «تونس الاربعاء في ٨ نيسان: الرأس مليئة بالانطباعات السديمية عن هذه المدينة، الفن والطبيعة وأنا. وانغمست في العمل مباشرة. انني أصور بالالوان المائية في الحي العربي، لشد ما يدهشني هذا الانسجام بين عمارة المدينة وعمارة اللوحة».

93

ولقد أدرك كلي سر الشرق العربي، لقد لمس تلك الوحدة الفنية في الموسيقى والعمارة والتصوير. وكشف عن ذلك الطابع المتعالي الصوفي في الفن العربي عندما كان يصغي الى موسيقي مكفوف، وكان اللحن العربي يخترق اذنه الموسيقية المرفهة لكي يستقر في ذهنه «إيقاعاً مستمراً الى الابدية»، وقد عاش هذا الجو الصوفي وأدركه

جدياً عندما كان يحاول رسم لوحة «البدر التمام»، في بوسعيد حيث مصيف الدكتور جييجي. وكان كلي يشعر أنه لم يستطع بعد الدخول إلى أعماق السر الشرقي، فيأسف لذلك ويسجل في مذكراته «علي أن أكون متأنياً إذا أردت أن أفعل ما أريد. ان هذا الليل سيبقى في أعماقي الى الأبد».

وفي القيروان قام كل من كلي وماكه ومواليه برسم جوانب من هذه المدينة العريية، مدينة عقبة بن نافع ذات المساجد المائة والتقاليد العريية، وكانت نشوة كلي قد بلغت أوجها عندما تسنى له حضور أحد الأعراس العريية، فكتب في مذكراته بتاريخ ١٦ نيسان «ان هذا العرس هو صورة خالصة من الف ليلة وليلة، أي شذى، وأي نسيم تترج فيه النشوة والوعي والوضوح في وقت معاً»^(٧).

وعندما كان صديقه يحاولان تصوير المناظر العريية، المساجد والحارات والبائعين، كان كلي يتواجد إلى أقصى حد مع البعد الروحي لتلك المظاهر الصافية الصرفة، وشعر فجأة أن روحه قد امتلأت إلى ذروتها بهذه الأجواء، فكتب في مذكراته «ساتوقف عن التصوير الآن، لقد نفذت هذه الاشياء الى أعماق روحي بكل وداعة، انني أشعر بالامتلاء، وهذا ما يزيدني ثقة وطمأنينة، وليس علي أن أجهد نفسي الآن. ان الالوان تنهافت علي، ولم يعد لي من حاجة للبحث عنها وستبقى في أعماقي الى الأبد، هذا هو معنى هذه اللحظات المباركة. أنا واللون لا نشكل الا واحداً. انني مصور»^(٧).

وفجأة أحس كلي بضرورة العودة إلى ذاته التي امتلأت بروح الشرق، لكي يبدأ وجوده الفني من جديد، فترك تونس ماراً بنابولي، وهناك أحس بخطورة الجو الغربي على عالمه الروحي الشرقي الداخلي، فمضى متعجلاً الهروب من تأثير هذه المدينة التي كان قد أحبها، «لكي لا يخلط موسيقى الشرق بأصوات أخرى، فالتأثيرات الكثيرة في هذه المدينة، هي أخطر مما ينبغي».

وكذلك كان شأنه عندما مر بروما وفلورنسا وميلانو، فلم يقف في أية مدينة من هذه المدن العريقة بالفن، بل تابع طريقه الى ميونيخ، لكي يستعيد ذكرى زيارته الى تونس «تلك الزيارة التي أمدته بنتائج لا حصر لها»^(٧).

على أن زيارة كلي لتونس، كانت فرصته لممارسة أصول جديدة في تقويم الموضوع، لتثبيت استقلال اسلوبه، بعيداً عن المعطيات التعبيرية.

ولقد أبان ولهلم هاوزنشتاين في كتابه «القيروان أو تاريخ المصور كلي وفن هذا العصر» التغيير الذي أحدثته «القوة العاتمة» للشمس. «لقد استحوذ عليّ اللون» هكذا كتب بول كلي في مذكراته. فلقد انضاف الى الخطوط الهيروغليفية تلوين من طبيعة خاصة، تلوين مباشر وعارم، مما ثبت الاواصر المسبقة التي كانت قائمة دائماً بين كلي وبين الجمالية الإسلامية. فلقد أصبح مبدأ عدم التشبيه في الفن الاسلامي، وتخطيط الاشكال التجريدية التي تختفي وراءها الاشكال الحية، قائماً بالحاح ووضوح في ذهن كلي المشبع بالاراييسك.

٢ - زيارة كلي الى مصر عام ١٩٢٨:

في عام ١٩٢٨ قام كلي بزيارة مصر خلال عدة أسابيع، محاولاً تعميق تجربته العربية في تونس.

ولقد سجل كلي تواريخ زيارته هذه في مفكرة صغيرة وفيها هذه المعلومات: في العشرين من كانون الأول، أقلع مركبه من جنوه ماراً بسرقسطه وبكرت. وفي الرابع والعشرين وفي ساعة مبكرة، ارسى المركب في الاسكندرية. وفي المساء كان كلي قد وصل الى القاهرة. وكان يتجول في الاحياء العربية القريبة من فندقه. وفي الايام التالية، زار المتحف المصري، وقبور الخلفاء واهرامات الجيزة. وفي ٣١ كانون الثاني وصل الى الاقصر. ثم مضى في السابع من شباط الى اسوان

والى جزيرة فيلة وهناك كتب في مذكراته: «لقد كان من الضروري أن تمتد هذه الزيارة الى أبعد وقت ممكن، فليس من شيء هنا لم أتوقعه». لقد كان حينه لمصر قبل رؤيتها شديداً، فقد كانت تعني عنده، البلد الذي يستطيع به أن يعيش قصة «سايس» للكاتب نوفاليس «وايزيس» للكاتب جيرار دونرفال مردداً قول الاول: «إلى أين نحن اذن سائرون؟ دائماً الى وطننا». وفي هذا المكان السحري أنجز كثيراً من اللوحات، وأكثرها يحمل صفات الرمز والتورية مما يشبه القصة الاحجية Marchen (وهي نوع من القصص المألوفة).

يقول غروهمان: «ان هذه الزيارة قد سجلت بصورة حاسمة نضج كلي، هذا النضج الذي رافقه حتى موته»^(٨).

وما كان يجذبه هو وحدة الحياة والابدية، «هذه الوحدة التي التقى بها في مصر، حيث كانت كل لحظة زمانية وكل بقعة من الروابي تعيش في نفس المكان الذي سجل أعظم حضارة إنسانية».

ولقد تركت زيارة مصر في نفس كلي نفس الأثر الذي سجلته تونس. لقد تفتحت لدى الفنان قوة التبسيط إلى أقصى حد، متجاوزاً الافق الاوربي وجميع عالمه. فلقد امتلك في تونس قمر الجنوب «ولكنه الآن، فإنه يمتلك الشمس والنور الالاه الاكبر الذي أنجب نفسه؛ آمون».

بعد زيارته الى مصر، نشر كلي في مجلة الباهواوس^(٩) Bauhaus مقالاً بعنوان «تجارب دقيقة في مجال الفن» وفيه أكد على الدور الهام الذي لعبته هذه الزيارة في حياته، وعلى الأثر البالغ الذي تركته في عالمه الفني. لقد أوحى له معصر بأعمال ذات ضياء وبريق لم يكن معروفاً بعد، كما في لوحة «طريق رئيسي وطرق للعبور - ١٩٢٩» وكما في لوحة «الاربطة الافقية» والتي أخضعها لايقاع بشكل مجموعات عمودية وقطرية.

ومنذ نهاية عام ١٩٢٩ أنجز كلي مجموعات حية كما في لوحة «مجموعة جوية ١٩٢٩» أو لوحة «التعليق ١٩٣٠». ويقول غروهمان: «إن مصر ماثلة في أعمال كلي الأخيرة كما كانت تونس واضحة في أعماله الوسطى، وكان من تأثير مصر أن زاد أسلوبه بساطة ولكنه تجاوز بذلك الحدود الثابتة للرؤية الاوربية». ولقد تابع كلي الاستلهام من زيارته الى مصر.

87 وفي ١٧ نيسان ١٩٢٣ ضمن رسالته هذا المقطع: «ها أنذا أرسم منظراً طبيعياً، وهو نتيجة للرؤية الممتدة من الجبال البعيدة في وادي الملوك الى أرضنا الخصيبة، وقد حافظت على الطباق Fugue بين الأرض والسماء الى أقصى حد استطعته».

88 لقد كانت الحياة بالنسبة لبول كلي بعد زيارته الى الدول العربية، أشبه بالقصص الخرافية «بعيدة أيضاً، بعيدة جداً ومع ذلك فقد كانت جد واضحة، انها قصة من الف ليلة وليلة، انها ليلة تقبع في أعماقي والى الأبد، كثيراً ما كان ظهور القمر الاشقر الشمالي يذكرني بها بصوت خافت، وكأنه صورة باهتة تنعكس على مرآة. لقد أوضحت هذه الليلة عروسي، أناي الاخرى. ذلك أنني أنا قمر الجنوب في اللحظة التي يزرغ فيها»^(١٠).

وفي أخريات سني حياته، وجد كلي الاسلام ممثلاً من جديد بذكريات حياته التي ابتدأت منذ زيارته الاولى الى تونس^(١١).

٢ - كلي والحنين الى الجمالية الاسلامية:

لقد زار البلاد العربية عدد كبير من الفنانين، وبعضهم كان من المستشرقين الفنانين أمثال ديهودنك وشاسيريو ودولاكروا، ولكن أحداً من هؤلاء لم يستطع أن يكشف الغطاء عن أسرار الفن العربي، ولم يستطع كذلك أن يمارسه بصورة محدثة، أو أن يتجاوز تصوير العالم

39
30

الخارجي للكشف عن أصول الفن العربي كما تم بصورة بارعة على يد بول كلي^(١٢).

ولكن ما هو السبب في ذلك؟ ولماذا كان ذلك على يد بول كلي نفسه؟ لماذا كان في زمانه، وكيف استطاع تطوير الفن العربي، دون غيره مثلاً؟..

ان الفن العربي الذي تخلى منذ بدايته عن الواقع وعن التمثيل، والذي لم يعتمد الشكل الانساني ونسبه مقياساً للجمال الفني، كان بذلك بعيداً عن مفهوم الفن الذي حمل في الغرب دائماً مفهوماً آخر، فاعتبر الفن المماثل للفن العربي زخرفة وتزيينا لا محل لهما في حساب الفن الابداعي. ولكن هذا الحكم تغير في العصر الحديث، وذلك بعد أن اقترب مفهوم الفن الغربي شيئاً فشيئاً من مفهوم الفن العربي.

95

وفي هذه الظروف، ظروف الفن الحديث، كان لا بد من التطلع الى الفن العربي وتقديره، وكان لا بد لفناني هذا العصر من أن يغمسوا في أعماق هذا الفن الذي يمثل عصرهم على الرغم من قدمه. كذلك أصبح من الواجب على النقاد والمؤرخين أن يصححوا الآراء السابقة المتعلقة بالفن العربي، والتي تجعله مجرد تزيين، لكي تعيده إلى مكانه الصحيح، وبخاصة بعد أن أوجد هؤلاء النقاد، التبريرات الفنية والحضارية لجميع الاتجاهات الفنية الحديثة، التي قامت على أنقاض المفهوم الكلاسي للفن.

لقد ملَّ الفنان الاوربي من فن يخضع للقاعدة والقياس، يضيع فيه دوره الابداعي التلقائي، فرأى في الفنون العريقة وفي التقاليد الاصيلية، طريقاً للتعبير عن موقف فني بدئي، لا تشوبه القبلية والالزامات، بل هو يتصل مباشرة بعالم الفنان المجرد وبصيف تحمل أفكاراً جديدة،

لم يكن بإمكان الشكل الواقعي، أو التعبير الأدبي الأكاديمي حملها خلال تاريخ الفن الأوربي الطويل.

وهذا بنظرنا من الأسباب التي جعلت فناني هذا العصر، وبول كلي خاصة يقبلون على الفن العربي للتأثر به ومحاكاته.

وبقي أن نسأل، لماذا كان بول كلي، أكثر من غيره، موفقاً في حمل لواء الفن العربي؟.. وما هي مؤهلاته التي جعلته بحق مطور الفن العربي؟..

مما لا شك فيه أن زيارات بول كلي للبلاد العربية والتي تحدثنا عنها، كان لها كل التأثير في التعرف على الفن العربي، ولقد استطاع بول كلي ببصيرته النافذة، أن يدخل بقوة إلى أعماق الفن العربي، حيث ارتبط مصيره الفني.

93 وفي الواقع فإن بول كلي وكما يذكر بوننته^(١٣) لم يذهب إلى تونس ومصر باحثاً عن صيغة جميلة أو رومانتية، فلقد مضى عهد ذلك منذ دولاكروا. بل ذهب يبحث عن نفسه، عن شخصيته وعن بصيرة الفنان، «أصبحت أشعر أنني مصور» بهذا كان يصرح بقوة. لقد مضى ليكتشف الايقاعات اللونية في القباب والمساجد بمدينة القيروان، ويمتدح بصره بالمساحات الملونة الكروماتية في البساتين المجاورة لتونس المدينة.

على أن زيارته للبلاد العربية لم تكن نقطة البداية في اهتمامه بالفن العربي، بل كانت هذه الزيارة نتيجة حنين قديم لبلاد الحضارة العريقة. فلقد كان من موضوعاته ما يذكر بالرقم البابلية من الألف الثالثة قبل الميلاد، بل وتحمل نفس معالمها الأثرية. ويضيف غروهمان^(١٤) على ذلك متسائلاً «أكان ثمة أوامر قريبي ودم تربط كلي بالشرق؟.. لا نستطيع أن نجزم، ولكن من الظاهر أن اندفاعه نحو الحضارة العربية كان قوياً جداً، ومع أنه لم يكن قد عرف الحياة في تلك المنطقة، إلا

أنه أحس دائماً أنه في وطنه الحقيقي. وفي أعماله انعكاسات صادقة لهذا الشعور أشبه بالذكريات».

وفي مذكراته كتب كلي «ان يدي ليست إلا أداة لارادة بعيدة».

ان الفن العربي الذي قام على مفاهيم عقائدية روحية خاصة تجعل من الله وحدة سرمدية لا شبيه لها، وتجعل الدين الاسلامي يقوم على الغيبية Das Numinosa كما يقول غروهمان. ان هذا الفن قد وجد لدى بول كلي مكانه من الرسوخ. ولهذا يضيف غروهمان «اننا نجد كلي وقد تشبع بالرغبة في اخفاء التشبيه، ذلك لأنه قد اقتنع بمفهوم وحدة الوجود، هذه الوحدة التي تبرر لديه العمل على تحويل الاشكال وتفرغها من خصوصياتها، لكي تعبر فقط عن الجوهر الوحيد المشترك فيها كلها. وهكذا فإن الطبيعة والانسان والابدية، أصبحت نسيجاً رمزياً متضامناً، الواحد يعكس الآخر».

وبهذا الصدد يقول هيربرت ريد^(١٥) «ان فن بول كلي هو فن ميتافيزيقي» فهو يمثل فلسفة الواقع، ان رؤية العين هي رؤية اعتبارية محدودة، انها منساقاة نحو الخارج، أما الداخل فهو عالم آخر أكثر روعة ويجب اظهاره، ان عين الفنان ثابتة على قلمه، والقلم يتحرك والخط يحلم».

ويضيف كلي مردداً كلمة ليبرمان «ان فن الرسم هو فن (التعرية) أو (الاسقاط). ولهذا فإن كلي يشابه الفن العربي، المليء والمجرد من جميع القشور والمفتوح على جوهره، وبهذا المفهوم نقترّب من تعريف بريون^(١٦) لتجريدية بول كلي: «لقد تم اجتياز المرحلة من المشخص الى التجريد عن طريق التعري الكامل، وعن طريق مس الجوهر ليس بفعل الفنان، بل على ما يبدو بواسطة الشيء نفسه».

ولعل بول كلي، وحسب رأي بريون، كان يعبر عن رمز واقعه الخاص. على أننا لا نستطيع نسيان بول كلي الفنان الخصب الذي

قدم عدداً لا يحصى من الاساليب والذي قال عنه كاسو^(١٧): «ان كلي في الواقع فكر كوني وموسوعي يبحث عن مفرداته وطرقه في عدة أساليب وجملة عوامل تشكيلية ممكنة دائماً موسوعة أبدأ».

لقد وجد كلي مجالاً واسعاً في الفن العربي لاشباع ذهنه وعبقريته: يمتد من الواقعية الساذجة وحتى التجريدية العفوية. وليس من الصعب كشف الاواصر بين كلي والفن العربي، فأكثر لوحاته تحمل تسميات عربية، كما تتضمن عرضاً جديداً لنمط جديد من أنماط الفن العربي، سواء في «الخيط» أم في «الرمي» أو في الواقعية المبسطة أو في الخط العربي والخط الهيروغليفي، وفي الرسم الهندسي.

8

ولكن السؤال الاهم: كيف تمكن كلي من تطوير الفن العربي؟..

مما لا شك فيه أن الفن العربي لا يخلو من قابلية واسعة للتطور. ولا بد من الاعتراف من أن هذا الفن، وقف عند حدود معينة منذ زمن طويل يمتد إلى خمسة قرون، وخلال هذه الفترة، فإن تدهور الحضارة العربية على يد الشعوبيين قد شتت اهتمام العرب بفنهم وأدى بالتالي الى هذا الجمود.

ومن المؤسف أنه لم يقيض الظرف الكامل للامة العربية، أن تنهض بفنها وان كان هذا في طريقه الى التحقق اليوم. ولكن بول كلي الذي بدأ انتاجه الفني منذ أكثر من خمسين عاماً، متأثراً إلى أقصى حد بتقاليد الفن العربي التي كانت مدفونة تحت طيات النسيان والاهمال، كان أسبق من الفنانين العرب للاستفادة من هذا التجربة الفنية. وكما قال بريون: «نستطيع القول ونحن أمام هذا الانتاج الواسع الذي يصل عدده إلى ستة آلاف لوحة، انه ليس من لوحتين متشابهتين، ذلك لأنه ليس في حياة كلي تجربتان متشابهتان. ومع ذلك فإن جميع هذا الانتاج مشمول بوحدة خارقة»^(١٨).

وما لا شك فيه، أنه لولا قابلية هذا الفن لمعايشة العصر الحديث لما أمكن لكلي أو غيره، أن يعيش هذا الفن بروح متأخرة عن ظهوره بألف عام على الأقل.

فمن أهم مميزات الجمالية الإسلامية أن الفنان لم يتنكر للطبيعة نهائياً، بل استعار بعض آثارها وترك الباقي لنفسه، وهكذا كان شأن كلي بالذات «فلقد احتفظ في ذهنه بالتجربة الدنيوية في كمالها، وتغلب في الوقت نفسه على الحياة الدنيا وهو بين المرح والحير، بين الدين والتهكم، بين عالم الطبيعة والاسطورة»^(١٩).

78

ان كلي ابن الحضارة الغربية القلقة، باتجاهه نحو الفن العربي وتمثله له بهذا الشكل، يعطي الدليل القومي على أن الشرق يحمل دائماً علاج كل تعب انساني، وكما قال بيزومب^(٢٠) «في كل مرة يشعر فيها الغرب بالفراغ، يتجه الى الشرق».

لقد عبر كلي في كثير من لوحاته عن الراحة، ففي كل ما قدمه كان يصدر عن رغبة في ازاحة كابوس القانون والواجب والنظام، ولقد استطاع أن يجد متنفساً في ذلك في الفن العربي، ليس لكون هذا الاخير بعيداً في ذاته عن النظام، بل لأن جوهر الحياة العربية يقوم في حد ذاته على الاطلاق والشمول وعدم الحصر.

وهكذا كان كلي بما يمثله من ظرف حضاري قلق، ومن حين قوي نحو القديم والغامض الاصيل، الفنان الذي أكمل رسالة الفن العربي، وأوصلها الى هذا العصر الحديث متجاوزاً في ذلك كثيراً من الانحرافات التي وقع فيها الفن الحديث.

ولكن أين هو كلي في الفن العربي؟. أو أين الفن العربي في فن كلي؟.

٤ بول كلي يكتشف الجمالية العربية الاسلامية

قد يبدو أن بول كلي انما يرتبط بالفن العربي بسبب تعلقه بالقديم. وبعض انتاجه يثبت اعتماده على القديم كالرقم البابلية مثلاً. ويقول في ذلك غروهمان^(٢١): «عندما نتصفح انتاج كلي فإننا نقف مدهوشين ونحن نكتشف ارتباطه ببعض المعطيات الاثرية». فأى رسم لكلي مما أنجزه في القيروان، يشابه إلى حد بعيد بعض النقوش الجدارية التي عثر عليها في المدينة السورية صالحة الفرات. وفي الواقع أن بول كلي نظر إلى الفن العربي بصورة عامة، ولم يفرق بينه قبل الاسلام وبعده، بل انه وصل في مجال الفن العربي الى حدود جذوره القائمة في الفن الآشوري والفن البابلي. ونحن نعتقد أن وجهة نظر كلي صائبة الى حد بعيد، فلكي نستطيع تأكيد اصالة الفن العربي، فإنه لا بد من تقصي جميع أبعاده الزمانية والحضارية والعقائدية والشعبية، وهذا ما تم لبول كلي.

ان طابع البدائية هو من أهم مظاهر الفن الحديث التي قامت على التحرر من ثقل الارتباطات المتزايدة في الفن الغربي، ولقد عبر كلي عن جوهر هذه البدائية، بالبساطة التي نراها واضحة مثلاً في لوحته «منظر قرية افريقية».

نلاحظ في جميع انتاج بول كلي صفتين: البساطة والتجدد. وهكذا كان بول كلي دائماً الفنان المبدع الذي اعتمد بكل ثقله على تراث أصيل، ونجح بفضل حدسه وحساسيته في أن يعيش جميع تفاصيل هذا الارث.

والطابعان الرئيسيان الرمي والخيط اللذان برز بهما الفن العربي، وظهرتا مؤخراً في فن التجريد الحديث كمظهر من مظاهر العقلانية والعفوية، ظهرتا أيضاً في فن كلي وكأنهما جزء من طبيعة فنه. الأول، الرمي وهو الخطوط التي تتبع الغريزة مدفوعة بهوى داخلي يتعاطف

مع الموضوع دون الشيء في ذاته. ونلاحظ هذا واضحاً جداً في رسوم كلي ذات الطابع الغريزي أو العفوي مثل «آلية جهاز مدني ١٩٢٨» «تأرجح المراكب الخفيف ١٩٢٧». إلا أن هذا لم يمنعه من الارتباط بالموضوع أو الطبيعة أو الوجه أحياناً كما في لوحة «فقير استثنائي ١٩٢٧» وكما في لوحة «الدموع ١٩٣٣».

أما «الخيط» فإنه يبدو لدى كلي هندسياً صرفاً أحياناً كما في «واجهة من الزجاج ١٩٤٠». وأحياناً فإنه يستعمل الخيط العربي بصورة حرة لكي يحطم تعادل الاشكال القائم في الرسم الهندسي العربي كما في لوحة «زمن الازهار ١٩٣٤».

وبصورة عامة، فإن الخط المتصل الذي يضم حدود الصورة كلها ودون انقطاع، والذي نراه في أكثر أعمال كلي، سواء منها ذات الخطوط اللينة أو الخطوط المستقيمة، قد أوضح التأثير القوي بالرقش العربي القائم على الخط المتصل اللانهائي، كما في لوحة «تأرجح المراكب الخفيف» ولوحة «أغنية الى القمر».

وعلى الرغم من اهتمام كلي بالخط عند تحديد وإبراز بعض الاشكال، فإنه يوزع الالوان في أكثر لوحاته ضمن مساحات لا تحدها الخطوط، ومع ذلك فإن علاقة الالوان ببعضها تبقى أساسية، وبهذه الطريقة سعى كلي الى إبراز تجريد الوان السجاد العربي كما في «تناسق قديم ١٩٢٥»، تجريداً تكعيبياً. ولقد لاحظ غروهمان «ان الزاوية القائمة والمستطيلات غير المستقيمة الاضلاع تبدو عند كلي نسيجاً هندسياً كالسجادة، ولكن ليس لها علاقة بالتكعيبية كمدسة لأنها تتصل بغنائية شرقية قائمة على عناصر تصويرية مكررة».

وسوف نتبين عند دراستنا للفن الهندسي العربي الطابع الروحي الذي بدأ على شكل اشعاع جابذ أو نابذ. هذه الفكرة ذاتها يمكن أن نجدها عند كلي في لوحته «بستان نباتي قسم الاشعاع» ففي هذه

اللوحه يبدو بوضوح الطابع الصوفي الذي يقرب الفنان من الابدية ومن الله، وهذا ما كان يبحثه كلي نفسه، «انني أبحث عن نقطة بعيدة تقع في أصل الخليقة، انها نقطة قريبة من الله حيث أبحث عن مكان لي».

٥ - الخط العربي والزخرفة في أعمال كلي:

ولا يخرج الخط العربي في جميع أنواعه عن مفهوم الفن، ذلك أن هدفه يبقى دائماً الجمال. وعلى الرغم من أن بعض الظروف اقتضت أن يتبع الخط قاعدة ثابتة قربته من الفن غير الذاتي، فإن هذا لم يمنعه من الظهور تحت أشكال مختلفة عديدة. ولقد جلب الخط العربي انتباه الفنانين الغربيين، سواء بسبب بنيته الفنية الطريفة، كما في الخط الكوفي، أو بسبب الترينات التجريدية التي كانت ترافقه. وما هو أكثر أهمية، تأليف الكلمة في ذاتها التي كانت تبدو للغرباء عن اللغة العربية، شكلاً تجريدياً صرفاً. ولقد حاول بول كلي الاستفادة من الخط الجميل العربي في كثير من لوحاته، وكان هذا الخط يشابه أحياناً صفحة من مخطوط كما لوحته «عالم هاربور» أو صفحة من قرآن كما في «وثيقة ١٩٣٣» أو هيروغليف كما في «هاربور - و - ك ١٩٣٩» أو هو مجرد حرف أو كلمة عربية أخذت مظهر صيغة مجردة كما في «Tambalier ١٩٤٠» ولوحات أخرى، وبدا الخط أحياناً واضحاً ولكن باللغة الألمانية وبأحرف لاتينية كما في «دعه يقبلني ١٩٢١».

لقد بحث بول كلي عن الفن العربي أيضاً من خلال المظاهر الشعبية، واستطاع أن يكشف الرابطة القوية القائمة بين جميع مظاهر الفن العربي.

ان حواشي الرداء المطرزة دفعته الى اكتشاف المقرنصات في العمارة. ولقد اكتشف أيضاً طرز العمارة وصفات الخيط الفني

والرسم الهندسي كما في «صالة المغني ١٩٣٠» «ريفني ١٩٢٧»،
«منظر لمدينة قديمة ١٩٢٨»، «مدينة باقية ١٩٢٧».

وفي لوحته «مدينة قديمة وخلفية ١٩٢٨» يبدو بجلاء التطريز
العربي المختلط بالعمارة أي بالقباب والاقواس والادراج. كل هذا وقد
فقد حجمه ولم يبق الا سطحاً محدوداً بخطوط هندسية متقابلة،
كما في لوحة «ورقة من تسجيلات البلدة».

ان تأثير الشمس الساحر يجعل الالوان باهتة شفافة، ولكن أحياناً
وبدافع رد الفعل، فإن الفنان كان يسعى وراء الالوان الصارخة التي
لا تقبل الفروق الجزئية.

ولا بد من الاعتراف على أية حال، من أن انتاج بول كلي اقنعنا
بصورة قاطعة، ان الفن العربي قادر على توليد أساليب لا حصر لها،
أساليب موزعة بين الحقيقة والخيال، بين التجريد والرمز.

- (١) انظر الترجمة العربية بقلم عبد الرحمن بدوي.
- (٢) انظر ص ٤٣ H. Ponente: Klee
- (٣) انظر ص ٣٨٠ W. Grohmann: Paul Klee
- (٤) ذكرها في كتابه ص ٨٣ (Klee - La vie et l'Oeuvre).
- (٥) انظر مذكرات كلي.
- (٦) انظر مذكرات كلي.
- (٧) حسب قول غروهمان، المصدر السابق.
- (٨) انظر W. Grohmann: Paul Klee
- (٩) الباوهاوس، مدرسة أسسها غروبيوس في فايمار وتعني «عمارة البيت» وكانت رسالتها، رفع الحواجز بين الفنون التشكيلية والتطبيقية والعمارة.
- (١٠) كلي، المذكرات.
- (١١) انظر San Lazzaro نفس المرجع أعلاه ص ٨٤ .
- (١٢) انظر في ذلك كتاب Ponente عن كلي، ص ٤٤ .
- (١٣) انظر ص ٤٤ N. Ponente: Klee
- (١٤) انظر ص ٣٨٠ W. Grohmann: Paul Klee
- (١٥) انظر H. Reed: Introduction "Over the modern art" في كتابه: P. Klee.
- (١٦) انظر ص ١١٩ M. Brion: L'art abstrait
- (١٧) انظر مقال J. Cassou: Hommage a Paul Klee
- (١٨) انظر M. Brion: Klee P. XII
- (١٩) انظر ص ٣٨٠ W. Grohmann: Paul Klee
- (٢٠) انظر R. Bezombes: L'Exotisme dans l'art
- (٢١) نفس المرجع.

الفصل الثالث عشر

بين التجريد والرقيش

- ١ - ما هو التجريد.
- ٢ - كاندينسكي والتيار الروحاني.
- ٣ - الفن الشيئي.

بين التجريد والرقيش

١ - ما هو التجريد؟

ان المشكلة التي تعترض النقاد الفنيين والمؤرخين، هي مشكلة التسميات التي تفرض نفسها عليه دون أن تحمل في أكثر الأحيان، مدلول الطراز، وقد بدا ذلك منذ القديم عندما أطلقت على الفن تسميات، مثل النهجية Maniérisme أو الباروك والروكوكو. ثم ازداد الأمر تعقيداً في هذا العصر، عندما ازدادت المدارس الفنية عدداً، فكانت الانطباعية والتكعيبية والوحشية والتجريدية، وجميع هذه التسميات لا تحمل مدلولها الصحيح كما ألفنا في اللغة العربية، حيث ترتبط الكلمة بمعناها ارتباطاً بالحم بالعظم.

والذي يهمنا الآن هو تسمية التجريدية التي ظهرت منذ بداية هذا القرن، دون أن يكون بالامكان تحديد المناسبة التي باشر النقاد فيها استعمال هذا الاصطلاح. ولكن كما يبدو، فإن هذه التسمية لم تستطع اعطاء المدرسة الفنية التي سيطرت خلال هذا القرن، والتي اعتمدت على الاستغناء عن الواقع، معناها الصحيح. ولذلك نعتقد أنه من الأنسب - كما يقول مارسيل برون - ان نطلق على هذه المدرسة اسم الفن غير التشبيهي Art non figuratif أو الفن غير التمثيلي

Art non representationnel. ذلك لأن الفارق بين هذا الفن الذي لا يمثل شيئاً معيناً، وبين الفن الذي يمثل الواقع، هو عملية التمثيل هذه. ولكن مع ذلك فإن الكلمة التي أصبحت سارية ومتداولة هي كلمة «التجريدية». وهي بمعناها قديمة قدم الفن فليست أشكال الفن ذات دلالة واقعية صرفة دائماً، بل انها أشكال تبتدىء من الشبه القريب للواقع المحسوس، إلى اللاشبه.

إن أي عمل فني إنما هو مؤلف من شيء Objet ومن موضوع Sujet، والشيء هو مادة محسوسة واقعية كالرخام والقماش، أما الموضوع فهو شكل غير واقعي لخيال أو حدس، يستوي في ذلك أي أثر من عصر النهضة مع أي أثر فني من الرقش العربي، أو من الفخار الرافدي، أو أية لوحة من لوحات موندريان أو بازان أو هارتونج. ذلك أنه ليس من الممكن - إذا ما نظرنا إلى لوحات رامبرانت السبعين التي تمثله - أن نجد واحدة منها نستطيع اعتبارها صورة واقعية، حتى الصورة الفوتوغرافية ليست تمثيلاً صادقاً للواقع كما يقول كامو^(١). وهكذا فإن الموضوع الجمالي لا يمكن أن يكون واقعياً. وكما يقول سارتر^(٢) «إن الجمال صيغة خاصة تخلع على الموضوع ضرباً من اللاواقعية»، ذلك أن الجمال ينتمي إلى عالم الخيال وليس إلى عالم الواقع. ولهذا كان الموضوع لا واقعياً دائماً. أما مادة العمل الفني «الشياء»، فهي وحدها واقعية. ولكن الموضوع الجمالي يجعل من هذه المادة، شيئاً جديداً، يختلف عن جميع الأشياء السابقة لوجوده كما يقول كاسو^(٣)، وهو شيء فني.

وهذا يفسر إلى حد بعيد، الأعمال الفنية التشكيلية الحديثة في التصوير والنحت، والتي لم تعد مجرد رقعة عليها بضعة ألوان، بل أصبحت مجموعة من المواد، من الورق والتراب والفلين ونفايات المعادن والجنفاص... وفي أحسن الحالات أصبحت مجموعة من

الأواني أو الحلي والمجوهرات، كما هو الأمر عند بيكاسو وبراك
وسلفادور دالي.

ويجد المفهوم الجمالي الجديد للعمل الفني أمثلته المبررة القوية في
الفن التجريدي الحديث وفي الرقش العربي القديم على حد سواء. بل
ان الفن العربي لم يُعرف على شكل لوحة أو تمثال كما عرف الفن
في عصر النهضة. بل عرف دائماً ضمن الشيء الفني.

والحق أنه منذ بداية الفن الحديث فإن ثمة اهمالاً أصاب «المتاع
الخارجي» فلم يعد الفنان يحفل بدقة المحاكاة والنقل عن الواقع، ذلك
لأن نقل تفاحة على طريقة فيرونيز انما يثير فينا شهية أكلها، ولكن
رسم تفاحة على طريقة سيزان يدفعنا الى تذوقها جمالياً بعيداً عن
خصائصها الطبيعية كفاكهة لذيدة.

والواقع أن الجمال الطبيعي يقوم على عناصر مادية تختلف عن
العناصر التي يقوم عليها الجمال الفني. ومن هنا وجد الفنان الحديث
أنه لكي يكون مخلصاً لعمله الفني، عليه أن يوجد جمالاً خاصاً
لأشياء جديدة لا علاقة لها بالأشياء الموجودة والقائمة بصورة مسبقة
في الطبيعة.

على أن العزوف عن «المتاع الواقعي» الى «المتاع أو الشيء الفني»،
قد حرر الفنان من ضرورات التقاليد المقيدة لتزوعه الابداعي، ودفعه
في مجال التعبير الحدسي لكي يربط خياله مباشرة بالتنفيذ الفني.

ولهذا يبقى أي موضوع لبيكاسو أو بول كلي أو براك أو دالي،
صورة جديدة لفكرة أو متاع أو شيء جديد. وهكذا فإن اللوحة
الجديدة أو التمثال، خرجا تماماً عن المفهوم السابق للوحة أو التمثال،
وأصبحا بحد ذاتهما «شيئاً» جديداً منفصلاً تماماً عن شيءته السابقة.
فاللوحة التي ينجزها فنان مثل بوري Burri وهي خليط من الخشب
والورق والزجاج والصفائح والخيش، تعتبر «شيئاً» جديداً قائماً بذاته.

وهكذا فإن الأساس الذي ارتكز عليه الفن التجريدي، هو ابتكار (شيئية) جديدة. وبهذا المعنى فإن تسمية التجريدية تتناقض كما يقول جان آرب Arp مع حقيقة الانتاج الجديد الذي يحمل في الواقع صفة التحديد أو التخثير Concretisation. لذلك أطلق آرب عندما أقام معرضاً خاصاً به^(٤) عام ١٩٤٥ ، اسم (الفن المحدد) على أعماله عوضاً عن الفن المجرد.

لقد استطاعت التجريدية في العصر الحديث، أن تقلب المفاهيم الاوليوية^(٥) التي قام عليها الفن الغربي رأساً على عقب، فلم يعد للانسان المتفرج سلطان صارم على الموضوعات التي يتناولها الفنان التجريدي، ذلك أن الفنان التجريدي وقد تنكر للعالم الخارجي الراهن، قبع في مرسمه يعالج بكثير من الجهد، موضوعات ذات علاقة بعالمه الداخلي أو الفكري. غير أن الأمر لم يستقم حتى الآن، فما زال الانسان المتذوق يبحث عن أشياءه التي يحبها وعن صورته النرجسية في أعمال الفنانين، ذلك أن الأجيال الطويلة التي تعاقبت على تاريخ الفن، كانت تحمل معها دائماً صورة تمثال الدوريفور لبولكليب، وقد جعل الجمال مرتبطاً بقوانين رياضية ثابتة.

ان هذا المنطلق، الذي قام عليه الفن الغربي منذ عصر الاثنيك، قد جر معه كثيراً من المعتقدات والافكار التي قدمها اقليدس وافلاطون على أنها انجيل الحضارة الغربية الدائم، هذه الحضارة التي أطلق عليها سينغلر نعت الفاوستية (نسبة الى فاوست الذي باع نفسه الى الشيطان)^(٦).

ولكن التيار الشرقي الذي ظل قائماً على الرحمانية، والذي بقي الفن فيه عملاً مستقلاً عن الواقع، قد ترك كثيراً من آثاره في تطورات الفن في الغرب نفسه، نرى ذلك واضحاً منذ الفن البيزنطي والباروك، وأخيراً في الفن التجريدي نفسه. على أن التجريدية الحديثة لم تستطع

في جميع مظاهرها، التحرر من ريقة المفهوم الاولمي حتى في الموضوعات التي لا تتضمن أشياء (Objets)^(٧).

وإذا أمعنا النظر في ذلك التيار القائم على الذهنية الاولمية، لوجدناه صادراً عن نسغ غربي محض، أما التيار القائم على الروحانية المجردة فإن صدر دائماً عن منهل شرقي.

وهكذا فإن بيت موندريان Piet Mondrian وفاسيلي كاندينسكي Kandinsky هما قطبا التيارين المتقابلين في الفن التجريدي الحديث؛ التيار الرياضي، والتيار الروحاني.

أما موندريان فهو هولندي أقام مدرسته المسماة «التشكيلية المحدثه» على تمحيص عقلي رياضي في محاولة لتعرية الأشياء عن شيعيتها، دافعاً بها الى أعمق أبعاد التعرية. وقد ساهم في بناء هذا الاتجاه مع موندريان عدد من الهولنديين أمثال فان دوزبورغ^(٨) Van Doesburg الذي تحدث عن «المحضية» في مجلة هولندية قائلاً: «لقد كان الفنانون مجبرين على تجريد الأشكال الطبيعية التي كانت تغطي العناصر التشكيلية، وعلى اقضاء (الأشكال - الطبيعة) واحلال (الأشكال - الفن) مكانها.

ان هذين الهولنديين سليلي رامبران وفرانز هالز لم يستطيعا الوصول الى (الأشكال - الفن) الا بنفس الطريقة العقلية التي قام عليها الفن الهولندي دائماً في تصوير المناظر الطبيعية والوجوه. وكان دورهما كما يقول بريون^(٩): «تلخيص الواقع المشخص (هندسياً)». ولقد فسر كل من موندريان وفان دوزبورغ دورهما، الأول في لوحة الشجرة، والثاني في لوحة البقرة، وفي كلا اللوحين نشاهد تطور عملية التخثير العقلاني للواقع المرئي.

ولكن على الرغم من هذا الفرق الجذري فإن ثمة ما يقرب تجريد موندريان من الرقش العربي (الأرايسك) هو تلك النظرية المسماة

(التشكيلية المحدثه) والتي أقام عليها فنه، والقائمة في جوهرها على مفهوم الاراييسك.

ففي الوقت الذي يؤول فيه الرقش العربي إلى ربط الاشكال بخطوط موحدة مستمرة، حاملة معها تياراً حركياً داخلياً، فإن الزوايا القائمة في مربعات موندريان كانت تؤول عن طريق تناسق مسافاتهما الى حركة حية، تنقل الشيء من الخاص إلى العام، من الشكل الميت إلى المفهوم الحي.

٢ - كاندينسكي والتيار الروحاني:

أما التيار الثاني الذي قاده كاندينسكي الروسي الاصل. فلقد حمل دائماً جميع المفاهيم الفنية الشرقية التي انتشرت في روسيا عن طريق الفن البيزنطي الذي بقي سائداً فيها حتى زمن متأخر، ولقد توضحت آراء كاندينسكي الشرقية جلية، في كتابه (من الروحي في الفن)^(١٠)، أبان فيه أن العمل الفني يقوم على التجلي الروحي. فالتجريد لديه لا يقوم على العقل وإنما يقوم على الحدس، ولهذا فإنه يقول «لقد انتهى عهد المتاع» في موضوعاتي».

96

وتحدث كاندينسكي كثيراً عن الالوان ودلالاتها الروحية في كتابه، وتحدث أيضاً عن مفهوم الذاتية الذي ينادي به الفن الغربي دون هوادة. وكان رأيه أن الذاتية في الفن لا تستمر مع الزمن، بل هي الموضوعية. وكأنه بذلك كان يريد أن يجيب على من سיתهم الفن العربي بالموضوعية وفقدان الذاتية. وهو لمن لم يستطع اقامة رده على مفهوم المتعالي الذي قام عند العرب، إلا أنه يتحدث عن النظرة الحدسية للاشياء، وعلى التنكر لصورة الاشياء في الواقع ودمجها في صورتها الفنية المبتكرة. وهكذا فإن تفكير كاندينسكي كان أقرب الى السحر منه الى التنسك، على عكس الفن العربي الذي لم ينج هو نفسه من تهمة السحر ولكنه سحر صوفي. وكما يقول بيرايين^(١١)

98

«ان السحر العربي مشترك دائماً تقريباً مع الصوفية، انه نتيجة لتفكير قديم عند العرب الساميين».

٣ - الفن الشيعي:

على أن الالتقاء التقني بين الرقش العربي والتجريدية، بدأ بوضوح عندما أصبحت اللوحة التجريدية مزيجاً من المواد والاخلاط والالوان، وليست فقط مجرد ألوان أو خطوط لا معنى ولا شكل لها، بل أصبحت اللوحة شيئاً جديداً مبتكراً يختلف عن الاشكال الاخرى المألوفة. ونرى المبدأ نفسه في الرقش العربي عندما كانت الاشياء، السيوف والكؤوس والصحون والرنوك والابواب والمخطوطات، أشياء فنية جديدة تختلف عن الاشياء العادية، وقد يكون هذا هو السبب الذي دفع بعض الكتاب الى اعتبار الفن العربي مجرد تزيين شكلي.

لقد بدأ هذا النزوع نحو (شيعية) العمل الفني في الاتجاه الحديث، عندما أقام جماعة من الفنانين مدرسة الباوهاوس Bauhaus وهي مدرسة كان همها ابتكار أشياء استعمالية واعطاءها صفة فنية. وهكذا أصبح الأثر الفني ليس فقط التمثال واللوحة، بل أيضاً أي شيء يمكن أن يتضمن ابداعاً، ومن هنا زالت الفروق بين الفنون التشكيلية والفنون التطبيقية كما يقول هربرت ريد^(١٢)، وأخذ التزيين مفهوم الفن المبدع بعد أن كان زخرفة مرتجلة. ويبدو هذا الاندماج واضحاً في أعمال النحات الامريكي كالدر، حيث أصبحت التماثيل ثريات متحركة مدلاة من أعلى.

- (١) انظر محاضراته «الفنان وزمنه» منشورة بالعربية في كتاب (وجها للحياة).
- (٢) انظر كتابه أوضاع، ج ٢ .
- (٣) انظر J. Cassou. Situation de l'art moderne.
- (٤) اقيم المعرض في صالة دروان Drouau في باريس.
- (٥) نسبة الى الاولمب مهد الابطال ذوي الاجسام المتناسقة ورمز البطولة والمثل الأعلى.
- (٦) ارجع إلى بحث فلسفة الفن العربي في هذا الكتاب.
- (٧) انظر قاموس الفن التجريدي، ص ١٤٠ .
- (٨) يضاف إليهما Van tongerloo, Van der Leck.
- (٩) انظر ص ٩٠ من كتاب M. Brion: L'art abstrait.
- (١٠) انظر W. Kandinsky: Du spirituel dans l'art.
- (١١) انظر ص ١٥:
- .R. Biraben: Essai de philosophie de l'arabesque
- (١٢) انظر H. Reed: The meening of art

الفصل الرابع عشر

اسباب التجريد في الفن الاسلامي

- ١ - التصحيف.
- ٢ - التغفيل.
- ٣ - صورتا التجريد العربي الإسلامي.
- ٤ - البحث عن الجمال المحض أو عن المطلق.
- ٥ - التعبير عن المطلق المتعالي.
- ٦ - الجذور العربية للفن التجريدي الحديث.
- ٧ - الجمالية الاسلامية في أعمال التجريديين.

اسباب التجريد في الفن الاسلامي

١ - التصحيف في الفن الإسلامي:

لقد فرضت العقيدة الوحدانية، الراسخة في روحية الانسان العربي، على الفن العربي مبدأين، الأول هو «تصحيف» الواقع، أي تحوير معالنه الخاصة وتعديل نسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان. والمبدأ الثاني هو «تغفيل» الشكل والواقع، أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته، الى تمثيل الكلي والمطلق.

ولقد فسر سبب التصحيف تفسيرات مختلفة، فمن قائل ان الانسان ليس إلا مخلوقاً عاجزاً عن مضاهاة الله في قدرته الخالقة. وقد أوضح القرآن الكريم الفرق الواسع بين الله والانسان، والفرق بين وظيفة الخلق الخاصة بالله، ووظيفة العبادة المنوطة بالانسان ﴿هو الذي يصوركم في الارحام كيف يشاء لا إله إلا هو العزيز الحكيم﴾ [آل عمران: ٦]، أي لا خالق ولا مصور الا هو. وبما أن الخلق في القرآن مقصود به خباق الانسان، لذلك كان تصوير الانسان باعتقادهم ونحتهم، من الامور التي يضاهاها فيها الانسان القدرة الالهية، وفي الحديث: (من صور صورة في الدنيا، كلف أن ينفخ فيها الروح يوم القيامة وليس بنافخ). ولهذا يلجأ المصور الى

التصحيح في الشكل والى تغيير معالم الوجه البشري لكي يتحاشى عذاب الله كما ورد في الحديث الشريف «ان أشد الناس عذاباً يوم القيامة، الذين يضاھون بخلق الله».

ويدعي بعض المفكرين أن التصحيح كان نتيجة ضعف أهلية الفنان العربي وعدم ثقافته الفنية، ويسجلون بذلك هنة في مظاهر الحضارة العربية، وهناك من يرى أن التصحيح محاولة للتفريق بين العمل الفني الذي لا يهتم بالشكل الاساسي وانما يهتم بأبعاد أخرى فنية وفلسفية، وبين صناعة الاصنام والتي حرمها الله بوضوح تبعاً لتحريمه الوثنية اطلاقاً.

لقد اتجه الذهن العربي بنظرته الحدسية الى الكشف عن الجوهر الخالد، الجوهر الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئة ولا التباين. وهذا الكشف يتم بالغاء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الانسان، ومن الطبيعة على السواء. فلقد كانت الملامح الحسية تعيق الحدس عن ادراك غايته وهي الجوهر الحق، بل تصرفه الى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية فتجعل منه حساً مرتبطاً بالغرائز والميول.

ولقد فطن المصورون المعاصرون إلى أهمية التصحيح فقال ماتيس: «ان الدقة لا تؤدي الى الحقيقة». فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل، ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي. لقد كان الفنان العربي يسعى إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول الى عالم الغيب. ولذلك فإنه عندما كان يرسم شكلاً ما، في مخطوط ككتاب مقامات الحريري الذي رسمه الواسطي، أو على جدار كما في قصر الحير وقصور سامراء، فلم يكن يسعى من وراء الصورة الى الدقة والمحاكاة، بل إلى اسقاط حدسه العام عن عالم غير ذي حدود وفواصل، ويقدر ما تبدو الصورة مصحفة بقدر ما يكون ارتباطه بعلم الغيب قوياً، حتى يصل به هذا الارتباط الى تحويل الفكرة الى اشارة، وقلب الواقع الى رمز كلي.

٢ - التغفيل:

والمبدا الثاني الذي نتج عن الوجدانية في العقيدة العربية هو التغفيل في الفن، ويعتقد بعض المفكرين أن سبب هذا التغفيل هو العزوف عن الحياة في الدنيا واللجوء إلى الله دائماً موثلاً الانسان في الحياة الاخرى. ﴿وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور﴾ [الحديد: ٢٠].

ولقد أفرد بشر فارس^(١) في ذلك بحثاً مقتضباً أكد فيه على أن الفنان العربي كان انما يرى في تصوير الحياة متاع الغرور، «وهو متاع يضمحل وينحل بازاء الذين بين يدي الله». وفي القرآن الكريم ﴿واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء، فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيماً تذروه الرياح وكان الله على كل شيء مقتدراً﴾. [الكهف: ٤٥].

وهكذا يسعى الفنان العربي المسلم الى ازالة كل صلة في موضوعه مع الحياة الزائلة والتقرب من المطلق، من الله ﴿وما عند الله خير وأبقى﴾ [القصص: ٦٠].

ويقول بشر فارس^(٢) «يتصفح الفنان أجزاء المادة حتى يتيسر له أن يلتقط منها ما كان نسجه أقل فساداً. وهكذا تعاني المادة ما تعانيه من اقتطاع وتضمير، فتبدو مبتورة مسحاء، فتتم عن الشبهة التي تلابس ماهيتها في دنيا تفهه أيما تفه».

كان هدف الفنان العربي دائماً الاندماج الكلي في موضوعه، ولم يكن هدفه نقل الموضوع القائم في العالم الخارجي. فلم يكن من شأنه أن يؤكد انفصال الاشياء في ذاتها وهو المؤمن بوحدة الوجود. بل كان دوره يكمن في السعي، عن طريق الفن، الى الغاء الطبيعة المستقلة عنه، Denaturalisation، هذه الطبيعة التي فرضها الغلاف العرضي، لكي يندمج في روح العالم ويصبح جزءاً مغفلاً في مصدر الامكانيات التي بوسعها أن تكون أي شيء على وجه اليقين

والتحديد. وهكذا فإن الرقش العربي الذي يقوم على عناصر غير تشبيهية، يركز على أساس صوفي حركي، على عكس بعض اتجاهات التجريد الحديث التي تقوم على أسس مكانية ساكنة وجامدة.

٢ - صورتنا التجريد العربي الإسلامي

بدأت حركية الرقش العربي في مظاهر الالحاح للوصول الى الوجود الحقيقي المطلق والابدي، ويمكننا أن نلاحظ مظاهر الصوفية في الدين وفي الفن بمقارنة (الذكر) في الدين. ﴿رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله﴾ [النور: ٣٧]، مع التكرار والوميض في الرقش العربي. ففي الذكر يكرر المؤمن عبارة واحدة (الله هو) مئات المرات حتى يفقد وعيه ويتجرد من غلافه المادي كي يغيب في نشوة الاتصال بالله.

أما في الفن فإن هذا السعي وراء الجوهر الخالد أو الحق يبدو في صورتين، صورة أفقية تبدو على شكل التكرار أو التناسخ. ويبدو هذا في الرقش اللين. وصورة مركزية تبدو على شكل وميض متناوب وتبدو خاصة في الجامات ذات التخطيطات الهندسية المستقيمة والتي تسمى (الخيط).

ولقد أكد بشر فارس هذا التصنيف فهو يقول^(٣): «من الممكن أن نثيين في الرقش عنصرين ثابتين، تمدهما الطبيعة خفية، وبقيم الاعتدال بينهما احساس دفين بالمناسبة رفيف، ثم يحول من أوضاعهما اختلاف الامكنة والعهود بفضل ارتقاء متصل في جانب الحجم وجانب الشكل.

وأما العنصران، فمن جهة تأويل النبات، ولا سيما الورقة والساق. وتأويلاً كله هزة. ومن جهة استغلال الخطوط استغلالاً يجريه التصور.

ومن وراء العنصرين مبدآن، الأول يظهر كأنه العبث، والثاني يبرز في هيئة التدقيق الهندسي، ومن هنا تخرج طريقتان «الرمي» و«الخطيط» على حد تعبير المعاصرين من أهل الصناعة في دمشق خاصة. كأنما يد الصناع تنظم الخطوط بخيط أو تفر من الورقة والساق من طريق الرمي».

وهكذا فإن الرقش العربي قد بدا في شكلين أساسيين، إلا أننا نستطيع أن نجزم بأن المصدر في الواحد هو العقل والحس، وأن المصدر في الثاني هو الهوى والحدس، وانهما منفصلان على هذا الأساس. ذلك لأن الرسم العربي كان إنما ينقل بروية واعتدال، ما كان يستشرفه من المعاني الالهية في حالات الوجد الدائب الذي ربط العربي منذ القدم بروحانية راسخة دفعته الى البحث عن «لا نهائية الملاذ الأجل» حسب تعبير بشر فارس. وبمعنى آخر ان الفنان العربي كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس وليس عن طريق الفهم، ذلك لأن ادراك الله لا يقوم على الحس، وإنما يقوم على الوحي، ودرجات الوحي متفاوتة، اعلاها وحي الانبياء ومنها وحي الرقاشين والشعراء والناترين. والوحي هو الحدس البعيد عن الحس والتعقل، أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام التجلي أو الوحي ارتساماً واعياً محسوساً. ومن هنا كانت الصورة الالهية هي الصورة القائمة في وجودنا منذ الأزل، أما الصورة العقلية فهي الصورة القائمة خارج وجودنا بفعل منا. وقد قيل فما الصورة؟ قال: التي بها يخرج الجوهر الى الظهور عند اعتقاب المصور اياه^(٤).

ولقد أوضح التوحيدى^(٤) الفرق بين الصورة الالهية والصورة العقلية بما يصح أن يكون أساساً فلسفياً للرقش العربي. «فالصورة الالهية، هي التي تجلت بالوحدة، وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود. أما الصورة العقلية فهي شقيقة تلك، إلا أنها دونها لا بالانحطاط الحسي

ولكن بالمرتبة اللفظية، وليس بين الصورتين فصل الا من ناحية النعت.
والا فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة».

ويرى التوحيدى ان الصورة الالهية، ويمكن الرمز إليها بالجلمات
الدائرية والمركزية التي تنطلق من المركز- الجوهري، «ترد عليك وتأخذ
منك... بقهر وقدرة... وتحجبك عن لم؟ وكيف؟ ولا تنحى
ولا تطلب... وأنوارها بروق تمر...، وإذا حصلت لك بالخصوصية
لا نصيب لاحد منها... وهي للصون والحفظ...

أما الصورة العقلية فإنها «تصل إليك فتعطيك، برفق ولطافة...
وتفتح عليك لم وكيف؟... ويسمى اليها ويسأل عنها وتوجد...
وأنوارها شمس تستتير... وإذا حصلت لك فأنت وغيرك شرع
فيها... وهي للبذل والافاضة... الخ.

ويبدو أن هذا التفريق بين الصورة الالهية وآليتها الحدس والوحي،
والصورة العقلية وآليتها العمل الفني، تتعارض مع التفريق الذي عرضه
بشر فارس والذي اعتمد فيه على التسميات الشائعة لدى أهل الفن
في بلاد الشام. والواقع أن تقسم التوحيدى يقوم على أساس المراحل
الابداعية. المرحلة الأولى، مرحلة التصور الالهى، وهي المرحلة التي
تتوضح فيها حدود التجلي الالهى عند الفنان. والمرحلة الثانية هي
مرحلة التصوير العقلية، وهي التي تتجسد فيها التصورات الحدسية،
وتتوضح فيها حدود البراعة والفظنة في مقدرة التصوير^(٥).

أما تقسيم بشر فارس فهو يقوم على أساس الاسلوب. أسلوب
تغلب عليه الحصافة والحساب أطلق عليه اسم «الخيط». وأسلوب
تغلب عليه العفوية والاسترسال أطلق عليه اسم الرمي. ولكن بشر
فارس^(٦) يعتقد كالتوحيدى انه ليس من فرق كبير بين الاسلوبين اذ
يقول: «وهذا المبدأ يتنافران في الظاهر على حين أنهما يلتقيان في
اتفاق عجيب يضم التمثل الى الشعور، بل هما يتألفان حتى التعاقب

والملامسة». فكل من هذين الاسلويين يقوم على فكرة الوجد والتعالى؛ ففي الصورة الاشعاعية نرى الكون وبما فيه يدور في فلك واحد منشؤه الله الأجل ومنتهاه الواحد الأحد، ﴿هو الأول والآخر...﴾ [الحديد: ٣]. وفي الصورة البتول، نرى أن الرقشة الجميلة تصبو باستمرار نحو الجوهر، «إذ لا مبتدأ لها ولا منتهى، وما يجوز لها أن تطمع في أحد منها لأنها تسعى وراء الله^(١) ﴿ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله...﴾ [البقرة: ١١٥].
 ..﴿إنه يبدىء ويعيد﴾.

وهكذا فإن المصور العربي في عمله لا يرتبط بمفاهيم الفن السائدة في الغرب والقائمة على مفهوم العبث، كما يفسره سبنسر وديكارت، بل هو عمل رصين لا يفرق عن العبادة. وفي ذلك يقول بشر فارس «وبعيد أن ينحدر الرقش من بدوات العبث، وان زعم قوم النقاد هذا، فالرقش ثمرة التوقان الاسلامي، ثمرة منقاة، وتوقان مذعان يختلج على هلع».

«على المؤمن أن يتوجه بكيانه الى الله، فالله مصدر جذبه وغاية سعيه في آن واحد^(٦)».

وثمة من يعتقد أن الخيط في الرقش العربي، هو عمل هندسي محض يقوم على تعريبات واشتقاقات للاشكال الهندسية الأولى، المثلث والمربع. والواقع ان شكل الخيط إذا كان هندسياً فإنه ذو مضمون ثابت، وليس الطابع التجريدي فيه الا لكي يصبح الشكل مطابقاً للمفهوم المطلق الذي يتضمنه. فهو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية والبعيدة عن العقل الرياضي المبني في الظاهر على علاقات جد حسائية، وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الأحد، فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها واليه ترجع جميع الأشياء، وفي ذلك يقول بيرايين^(٧): «يعاني الرقش العربي دائماً مشكلة البحث عن الوحدة». ويفسر ذلك ما نراه

في التكوينات الهندسية الاشعاعية، فالملاحظ أنها بوقت واحد نابذة وجابذة، وفي كلتا الحالتين فإنها تنطلق من الجوهر الواحد وتعود الى الجوهر الواحد»، فمرجع الأمور هو الله، ﴿الله يبدأ الخلق ثم يعيده ثم إليه ترجعون﴾ [الروم: ١١].

٤ - البحث عن الجمال المحض أو عن المطلق:

لم يعد من السهل تناول الفن التجريدي بالدراسة والتمحيص دون الارتكاز في ذلك على المبادئ الاساسية التي قام عليها الفن العربي. ولقد كان اهتمام مارسيل بريون واضحاً بهذا الفن الذي أفرد له القسم الأول من كتابه (الفن التجريدي)، والذي جعله محور بحثه المنشور في مجلة «ديوجين».

ونحن إذا حاولنا اجراء محاوره مباشرة بين الرقش العربي والفن التجريدي الحديث، فإننا نرى أن الموضوعات التي تثير التقارب أو تؤكد الوحدة بين هذين الفنين هي التالية:

- ١ - عدم اعتبار الطبيعة والانسان مقياساً للجمال الفني. 85
- ٢ - الاعتماد على الانفعال الذاتي الداخلي في عملية الابداع الفني دون الاعتماد على الحس المادي للاشياء الخارجية. 86
- ٣ - التعبير عن المطلق. 90
- ٤ - البحث عن الجمال المحض. 91

لقد قام الفن الغربي منذ نشأته الأولى في عهد جيوتو ودوناتيلو والبرتي على الاصول الاولية التي كانت قد تحددت بشكل نهائي في العهد الكلاسي (القرن الرابع قبل الميلاد). 105

وكانت هذه الاصول تقوم على اعتبار الانسان رمزاً للجمال، وان العلاقات الثابتة بين الاعضاء والتي حاول بولكليت وضعها في قانون Canon، هي القواعد الجمالية التي يجب احترامها في النحت والتصوير وفن العمارة أيضاً. ولكن الأمر لم يبق على هذه الحال دائماً، خاصة في العصر الحديث عندما اقتضت ضرورة التقدم العلمي والصناعي، تمييز العمل الخيالي الالهامي عن العمل العلمي القاعدي. فكان العمل الخيالي يجنح الى اللاواقع، والعمل العلمي يقوم على الواقع، وكما يقول براك: «ان الاحساسات تسعى الى التحوير، أما العقل فيسعى الى التعميد». ومن هنا كانت بداية تحرر الفنان من الأشكال الطبيعية والعمل على مناهضتها شيئاً فشيئاً، حتى إذا كان الأمر لكاندينسكي عام ١٩١٠، أصبحت اللوحة مجموعة من الخطوط والحلزونات والاشكال التي لا مدلول لها ولا ترتبط بأي الاشكال المألوفة في الواقع. هنا نرى الانسان الغربي يعلن صراحة عن نهاية ارتباطه بالشكل الانساني وعن التقائه بالاشكال المجردة التي لا تعني شيئاً وتعني كل شيء.

98

لقد اقتضى الفنان الغربي، كي يتحرر من ربة القانون والنسبة الذهبية عدد من القرون، كان الفنان العربي خلالها يقيم فنه على الوحي أو الحدس ويقيم الاشكال بعيداً عن مقاييس الشكل الانساني وحدودها. وفي هذا يقول بشر فارس^(٨) «ان خروج التصوير الاسلامي على أصول الهيئة البشرية، إنما تستدعيه نية مستقرة في الطبع مبعثها الاستهانة بعظمة الانسان المطلق، الانسان الذي ركزه في قلب العالم فلاسفة يونان وأهل الأدب والفن في ايطاليا الناهضة، أولئك الذين فحموا المنزلة البشرية ومجدوا العري الواضح في مصوراتهم ومنحوتاتهم، فجاء الانسان معهم جميعاً مقياس الأشياء كلها كما قال «بروتاغوراس» ولا يسع الاسلام إلا أن ينكر هذا الشطط».

لقد قام الفكر العربي على تمجيد المثل الأعلى «الهُو» وليس على تمجيد الانا، ولقد تمثل هذا في آيات الكتاب عند توسيع الفرق بين الانسان الترابي الاصل وبين الله، وهو الحق المطلق الذي يحبط الملاء الأعلى.

ومن هنا فإن الانفعال الداخلي الذي يعتمر في ضمير المؤمن، كان يربطه دائماً بالمثل الذي لا تسعه حدود الشكل المادي بل تضيق عن اطاره.

وفي هذا يقول بريون^(٩) «إن الفن التجريدي كما يبدو لي أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية، ذلك لأنه لا يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنه أيضاً يستطيع بدون وساطة هذا الشكل أن يثير مباشرة، حالات عاطفية وانفعالية أكثر محضية من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي».

والله في المفهوم الوجداني، غير قابل للشبه، وكما يقول ابن سينا^(١٠) «انه غير داخل في جنس، أو واقع تحت حد أو برهان، بريء عن الكم والكيف والايين، والمعنى والحركة لا ند له ولا شريك ولا ضد. وانه واحد من وجوه، لأنه غير منقسم لا في الاجزاء بالفعل، ولا في الاجزاء بالفرض والوهم كالمتصل، ولا في العقل بأن تكون ذاته مركبة من معان عقلية متغايرة يتحد بها جملة، وانه واحد من حيث هو غير مشارك البتة في وجود الذي له، فهو بهذا الوجود فرد، وهو واحد لأنه تام الوجود، ما بقي له شيء حتى يتم الخ...».

لذلك يتمثل التعبير الملازم للتفكير الروحاني والوصفي في الاشكال التجريدية أو في الرموز غير التشبيهية. وفي ذلك يقول بريون^(٩) «ان الفنان، في كل مرة يسعى فيها الى التعبير عما هو روحاني أو الهبي، كان يسعى الى التجريد، وهذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الاسلامي بصورة عامة، حيث كان المتعالي يعبر عنه دائماً

بصورة غير تشبيهية، وكذلك كان الأمر بالنسبة للفن اليوناني البدائي حيث كان مبعث اقامة الاصنام التجريدية، الشعور بأن تشخيص الالهة فيه استخفاف لقيمتها».

٥ - التعبير عن المطلق المتعالي:

أما في التجريدية الحديثة فمن الواضح أن النزعة الى عدم التشبيه لم يكن مصدرها الارتباط بالمتعالي الواحداني، ولكن بالذات . هذا الارتباط الذي تم نتيجة انفعال داخلي عميق عانى فيه الفنان كثيراً من الاخيلة، وأبصر كثيراً من الرؤى الغامضة التي تكشفت له على شكل مساحات وبقع لونية وخطوط مطلقة من أي قيد واقعي.

على أن الانفعال الذاتي عند الفنان العربي إذا انعكس في رموز تكاد تكون (موضوعية)، فإنه في الفن التجريدي انعكس في أشكال لم تخرج الا قليلاً عن القواعد الجمالية الاساسية كالانسجام والتوافق والتوازن الخ... ولكن في الوقت الذي ظهر فيه الانفعال الفني عند العربي نظاماً صوفياً، كان عند الفنان الغربي نظاماً رياضياً، ألم يسع سوريو^(١١) الى اخضاع الفنون جميعاً الى نظام واحد؟..

لقد كان المطلق عند العربي هو المثل الأعلى، هو الحق، هو الجوهر، هو الله. ولذلك سعى عن طريق الفن إلى ادراك الحق شأنه شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق الاجتهاد الى الاندماج بالله.

أما الفنان الحديث، فقد لجأ الى التجريد لكي يستطيع الالتقاء مباشرة مع الافكار التي لا يمكن تمثيلها بأي شبه. ومع أن بعض الاتجاهات التجريدية إنما تسعى وراء الشكل فقط، الا أن كثيراً من الفنانين التجريديين يدعون أن وراء هذه الأشكال عالماً آخر مغايراً ومتمائزاً عن العالم الواقعي المؤلف. ويقول ميشيل سوفور^(١٢) «ان الفنان التجريدي يسعى وراء الكلي في الخاص، وايجاد الجمال

لا يختلف عن اكتشاف الكلي، هذا الكلي هو الله. والتعرف على الاله في أي عمل فني هو الشعور بانفعال بديعي».

ويسمى الرقش العربي والفن التجريدي على السواء الى التعبير عن المجهول، أو عن غير المحدد وغير المرئي والغيبى.

بيد أن المطلق إذا كان مفهوماً فلسفياً فهو في المفهوم الجمالي الحديث يعني ايجاد الصيغة الأكثر محضية، فالجمال القائم في الطبيعة، جمال التفاحة أو جمال البحر أو جمال المرأة، هو جمال شيء معين، ويشترك في تزكية هذا الجمال عوامل عديدة، منها المتعة أو اللذة أو الذكرى. أما الجمال المحض، الجمال البعيد عن جميع المغريات الاضافية، فلا وجود له في الطبيعة، إذ نادراً ما نعجب بزاوية من جدار مهترىء كسته طبقة من العفن، اللهم إلا إذا كان منا من هو شاذ الذوق. ولكن في الفن فإننا نبحت تقريباً عن نفس الزاوية ونحاول اعادة انشائها بشكل فني، وليس شرطاً أن يكون عملنا جميلاً جمال الجوكندا، ولكن الشرط أن يكون جماله فنياً، أي أن يكون ابداعياً وصرفاً، وبهذا يقول موندريان: «اننا نسعى وراء جمالية جديدة محضة، خطوط وألوان محضة، ذلك لأن العلاقات المحضة هي وحدها القادرة على الوصول الى الجمال المحض».

104

105

106

109

على أن الفن التجريدي في الغرب، قد استطاع أن يخدم الافكار

110

المطلقة خدمة كبيرة، فبعد أن كانت الشجاعة أو البراعة أو الوحشية،

111

الخير أو الشر، الجمال أو القبح، لا تظهر ببدلولها عند الانسان أو في

112

الطبيعة، أصبح من الممكن التعبير عن هذه الاشياء المطلقة في الفن التجريدي دون أي مستند واقعي.

كان الفن العربي معتبراً الى وقت قريب على أنه مجرد تزيين لا مضمون له، الا أن ظهور الفن التجريدي، حرك الاهتمام بالرقش العربي كفن تجريدي، بل رأى مارسيل بريون، في هذا الفن أساساً

للتجريدية الحديثة. غير أن بريون نفسه لم يستطع التحرر نهائياً من الفكرة القبلية عن الفن العربي، فهو ان نفى عنه صفة التزين تبعاً لنفية هذه الصفة عن التجريدية الحديثة، فإنه وصم هذا الفن بالموضوعية التي تجعل العمل الفني آلياً لا ارتباط له بالمواقف والانفعالات الذاتية. فهو يرى^(١٣) «ان الفن التجريدي الحديث يختلف آلياً عن الفن العربي في أن الأول يمتاز بنزعة الشخصية المتطرفة، حيث يخلق الفنان بعيداً عن كل فكرة سابقة الاشكال التي يعبر بها عن نفسه وانفعالاته، مما هو بعيد عن الفنان المسلم. فالهندسة الاسلامية ذات موضوعية تامة وهي منفصلة» (بمعنى أن شخصية الفنان غير ممتلئة). وهكذا أوجد الاستاذ بريون فرقاً واسعاً بين هندسية موندريان، وهي هندسية شخصية محضنة، وبين هندسية الرقش العربي، والتي رآها جد موضوعية. ونستطيع أن نجيب على بريون بما يلي:

ان الذهن الصوفي القائم على العقيدة الوحدانية، يدعو الى انكار الذات، وهو يدفع الفنان المؤمن الى السعي المستمر للاتصال والتلاشي بالمطلق، ولقد بدا هذا السعي في التكرار، وهو مظهر من مظاهر الوجد الصوفي عند بيرابرين^(١٤) الذي يعترف: «ان الصيغة المكررة المتخيلة أو المنفذة، تثير أبدية الانطلاقات والعودات، ممثلة بذلك علاقات الظاهر مع الجوهر، وارتباط هذا بذاك، وهي بذلك تتجاوب مع الله بحسب مفهومه الذي ورد على لسان ابن سينا، ويقترب من مفهوم الذكر». على أننا نستطيع الدفاع عن الذاتية في الفن العربي بقولنا: ان المحرك الذي دفع الفنان العربي الى نقل الصورة الالهية، كان يختلف عن المحرك في الفن التجريدي الغربي. فمع أن الفئيين يتجهان نحو الكشف المستمر عن المجهول، فإن المجهول عند العربي كان الغيبي السرمدي المتعالي، وكان واحداً بالنسبة للفنانين جميعاً، فلم يكن من اختلاف في وجهة النظر أو الرؤية الالهية. بل ثمة فروق

في قوة الحدس أو درجة الوجد، وكانت هذه الفروق هي التي تحدد قوة الاصاله في العمل الفني.

أما المجهول عند الفنان التجريدي المعاصر، فلقد تجلّى في الفكرة الجديدة أو المعنى المطلق أو الصيغة الرياضية المخصصة، أو كان الهيروغليف الذي لا يحمل أي معنى من المعاني التي تخطر على ذهن مدرك. لذلك فإن الجمال في الفن العربي كان جمال التوحيد. أما الجمال في الفن التجريدي فلقد كان الجمال المحض.

ثم ان اغفال اسماء الفنانين لا يعني عدم وجود أساليب خاصة بهم، فلقد ذكر المقرئ في كتاب «الخطط» عدداً ضخماً من الأسماء. ولكن على ما يبدو، لم يكن المصور يحتل مكاناً مرموقاً في مجتمعه، شأنه شأن المصورين القدماء، حيث كان العمل الفني محصوراً بطبقة الصناع. ولقد أدى اهمال شخص الفنان الى اختلاط حدود الاعمال الفنية فيما بينها وإلى اختفاء شخصية الفنان.

على أنه لا بد من التفرقة دائماً بين الفنانين المبدعين وبين الصناع المقلدين، وعدد هؤلاء كبير جداً في كل زمان وفي كل فن، خاصة في الفن العربي الذي امتزج فيه العمل الفني بالمادة المصنوع عليها هذا العمل. والواقع أن هؤلاء الصناع لم يؤثروا في قيمة الفن العربي الابداعية. بل ساعدوا على انتشاره وتوسيعه.

كذلك لا بد من الاعتراف بالفروق بين الفن العربي وبين التجريدية في مجال الذاتية، ذلك أن الفنان العربي اتما بحث في عمله عن القيم الفنية المشتركة التي تقوم على الاتصال المستمر بالله والمطلق، أما الفنان التجريدي الغربي، فلقد قام في أكثر الحالات على قيم شخصية وذاتية. وينكر كاندينسكي^(١٥) هذه القيم ويصر على اعتبار القيم الروحية أساساً في العمل التجريدي، ويرى «ان العنصر الذاتي في الفن، يفقد أهميته مع الزمن ويفقد حياته، وان ما يبقى

محافظةً على قيمته ابدأً، هو عنصر الفن المحض والابدعي، الذي يمنحه الزمن طاقة جديدة باستمرار».

٦ - الجذور العربية للفن التجريدي الحديث

لقد كان للموجة الكلاسيكية الكاسحة التي اجتاحت ايطاليا في القرن السادس عشر، والتي جعلت من عصر النهضة عصر انبعاث التراث الاغريقي والروماني القديم، أثر كبير في وضع الحدود والفواصل بين الفن الغربي الحديث وبين الفن الإسلامي الذي كان نافذاً في ايطاليا قبل القرن الثالث عشر عن طريق الفن البيزنطي.

والواقع أن النزعة الايطالية كانت في جذورها نزعة قومية تبنها البابا ييوس الثاني في روما ولورنزو الفاخر في فلورنسا، وأضحى الشعراء، دانتى وبترارك وبوكاشيو يتناولون الموضوعات القديمة ويصدرون شعرهم باللغة اللاتينية، وأصبح شيشرون النموذج الاكمل للأدب الايطالي القومي، ولم يكن الفنانون أقل اهتماماً بالأصول الكلاسيكية القومية، بل لعلهم أكثر حماسة. وكان هدفهم جميعاً مناهضة الفن البيزنطي حتى أن فيليفو عندما عاد من القسطنطينية زمن محمد الفاتح أنذر معاصريه برسوخ الفن البيزنطي الشرقي وبقدرته على اجتياح كل تحول يمكن أن يحصل في ايطاليا.

والواقع أن الفن القومي الايطالي وصل أوجه في عصر النهضة، وكان سبباً في سريان هذه النزعات القومية الى المانيا والى اسبانيا والى فرنسا، ولكن الأمر لم يستمر طويلاً، فلقد عاد الفن في ايطاليا الى تمرده على القاعدة والقانون، فكانت النهجية التي أطلق عليها تسمية Maniérisme بداية عودة الروح الشرقية التي انتشرت فيما بعد بواسطة الفن الباروكي وفن الروكوكو.

ولقد أطلق في الغرب دائماً على هذه الاتجاهات نعت الانحطاط، ذلك لأنها في الواقع ردة عن القومية وانعطاف نحو الروحانية

الشرقية. ولم يكن الفن التجريدي الا ذروة هذا الانعطاف الذي تم على يد كاندينسكي والذي حمل دائماً بذور الفن الشرقي الروحاني.

لقد ابتداءً تحول الفنان الغربي عن الواقع الرياضي وعن الجمالية (الالومبية)، منذ بداية القرن السادس عشر، وكان همه دائماً ادخال تغييرات على الشكل في الطبيعة، وتحدى كل ما هو سلفي كلاسي. وعندما ظهرت الوحشية في بداية هذا القرن، كانت الدهشة قد صعقت ألسنة النقاد عندما رأوا بأمر أعينهم ثورة التحول عن الفن الكلاسي الفلورنسي، ونهاية عهد الانسان كمحور للفن وكأساس للتقييم الجمالي، وبداية البحث عن الجمال الفني المحض.

هنا يبرز الالتقاء الكامل مع الرقش العربي، التقاء فلسفياً وشكلياً ولكنه حتى الآن لم يكن التقاء عقائدياً في جميع الاحوال.

صورتنا الرقش العربي التي سبق ذكرها، وهي الخيط والرمي، وبعبارة أخرى التصوير الهندسي، والتصوير العفوي، هذه المظاهر قد تكون أساسية، ولكن ثمة عناصر أخرى هي المحضية والعشوائية والمرسلة والآلية والخطية، يمكن أن يكون لها محل بارز في الفن العربي، وقد تكون مستقلة أو قد تكون مجتمعة في مثال واحد، شأنها في ذلك شأن أساليب الفن التجريدي مثل Linaire, Automatique, Spontanéisme, Purisme.

ولئن أخذنا الرقش الهندسي، فإننا نجد إلى جانبه كثيراً من فناني الاتجاهات التجريدية الحديثة ممن اتبع الاتجاه الهندسي في التجريد، مما يحاكي الى حد بعيد الفن التجريدي العربي، فنحن اذا نظرنا الى مقطع من مقاطع محراب جامع القيروان، أو إلى بعض الترتيبات الحجرية المبتوثة في جميع البيوتات الشامية. فإننا نجد شبهة قوياً بين مبادئ الفن الهندسي التي جاء بها موندريان والتي أوردها في مجلة الاسلوب De stijl، وهي مبادئ التشكيلية المحدثه، وبين مبادئ

الفن الهندسي العربي. حتى ان بريون^(١٦) اعترف «بأن الفن الاسلامي شديد القرب بنقاط انطلاقه وبتناجه من المبادئ التي أعلنها موندرريان في مجلة الاسلوب». والواقع أن كلا الاسلوبين قائم على الفكرة التجريدية المحضية أو الصوفية، فموندريان هو القائل «اننا نريد أسساً جمالية جديدة قائمة على علاقات محضة، خطوط وألوان صرفة، ذلك لأن علاقات العناصر الانشائية المحضة وحدها هي القدرة على ادراك الجمال المحض». أما العرب فلقد كانت التجريدية لديهم تبدو في التعبير عن الفكرة الالهية بطريقة اشعاعية كما سبق وعرضناها مما يتفق مع عقيدة التوحيد. ولا يختلف فان دوزبورغ عن موندريان في اتجاهه، فهو يقول «ان ايجاد الجمال ليس شيئاً آخر غير اكتشاف الكلبي». ومثال هذه القرابة نراه في الموضوعات التجريدية التي تشبه الخط العربي الشطرنجي «خط التيه».

ولقد تقرب كوبكا Kupka أيضاً من مفهوم الفن العربي ولعله كان أقرب الى أشكال الفن العربي الهندسية، ولكن بعيداً عن الفكرة الاشعاعية. فلقد كان يعبر عن أشكال ليس لها الا مدلولها الخاص. وإذا كان لا بد من استخراج بعض الامثلة في الاسلوب التفوقي Suprematisme فإننا نرى أن طبيعة مالفيتش Malivitch «هي صوفية على الطريقة الآسيوية أكثر منها غربية»، ولكن عندما ابتكر لاريونوف الطريقة الاشعاعية Rayonisme في موسكو، كانت هذه الطريقة مستوحاة من روح الفن البيزنطي الشرقي.

97

119

٧ - الجمالية الإسلامية في أعمال التجريديين:

على أننا اذا اعتبرنا السجاد من مظاهر الفن الاسلامي البارزة والتي امتاحت أصولها من الرقش العربي، فإن الشبه بينه وبين بعض الاساليب التجريدية يصل إلى حد الدهشة. فعدا الاشكال المحورة التي رسمها بيكاسو مشابهة لصيغ بعض السجاد، فإن ما قدمه يسيه

- 112 ودولوني Deloney وسنغيه Singier ومانوسيه Manessier هو في
 120 ذاته تجريد لتجريدات السجاد العربي أو الشرقي عامة. ولكنه إنما
 121 يختلف في ظاهرة اللانظام.

ولا بد من استعراض بعض الامثلة التي يتوفر فيها استعمال الخط كما هو مألوف في الفن العربي، فلقد كنا عرضنا أهمية الخط الجميل كعنصر فني ذي دلالة خاصة بالعرب، ولقد نقل هذا عن طريق بول كلي وعن طريق نالارد وديغوتكس وتروكس وهوفر وسينغيه.

- 80 أعمال كلي التي تتضمن نماذج عن الخط العربي الجميل أو غيره
 من الخطوط، كثيرة وتمتاز بالتطوير والتحوير، ولقد استمرراً (كلي)
 103 الخط العربي الذي يكتب من اليمين الى اليسار نظراً لأن كلي كان
 أعسراً بل كان يستطيع التصوير باليد اليسرى بنفس قوة اليد اليمنى،
 فقد كان يطيب له أن يكتب جملاً بمرمتها باللغة العربية وبأشكال
 الخط العربي الجميل، ولكن دون أن يكون بمقدوره قراءتها أو فهمها
 مع أنه حاول أن يتعلم العربية، كما يذكر ابنه فيليكس.

ولقد امتاز أسلوب لويس نالارد Nallard (المولود في الجزائر عام 1918) باستعمال الكتابة العربية مع التصوير مستوحياً ذلك من الرقش العربي في المغرب.

كذلك استعمل محمد نجاد الاردني الأصل (والمقيم في باريس منذ صغره والمولود في اسطنبول عام 1923) الخط العربي واستفاد من الفن الاسلامي في تصويره.

أما كارل هوفر Hoefler (المولود في سيليسيا عام 1914) فلقد جذبته رشاقة الخط العربي في الاسلوب النسخي خاصة فأقام أسلوبه على أساس هذا الخط. ولقد بدت لوحاته التي عرضت في متحف كلنشيور في المانيا نماذج رائعة لمحاولة تجريد الخط العربي.

ولا بد لنا أخيراً ونحن نتحدث عن تأثير الرقش العربي على التجريدية، من أن نستعرض بعض الفنانين التجريديين الذين نشأوا في البلاد العربية ممن كان لنشأتهم هذه أكثر من أثر في تقريب الاسلووين التجريديين من نفس المظاهر.

فعدا اتلان الذي ولد عام ١٩١٣ في قسطنطينية في الجزائر والذي حافظ على السحر في أسلوبه التجريدي. فقد كانت ماريا مانتون المولودة في (البلدة - الجزائر) عام ١٩١٥ والتي استقرت في باريس منذ عام ١٩٤٧ محتفظة بأسلوبها ذي الطابع البسيط النير.

وهناك أيضاً اليكس سامجا الذي ولد عام ١٨٩٧ في مستغانم في الجزائر وأسلوبه ايقاعي ويستخدم الخطوط اللينة.

وهنري فلانسي الذي ولد عام ١٨٨٣ في الجزائر وهو مصور وموسيقي.

وشرلوت كالميس التي ولدت عام ١٩١٨ في مدينة حلب - سورية وسافرت الى باريس وهي في السابعة من عمرها وتمتاز بألوانها الثائرة.

اما جميل حمودي الذي ولد عام ١٩٢٤ في بغداد وعاش في باريس منذ عام ١٩٤٧ - ١٩٦٥، وكان يحمل الروح العربية في الجمال التجريدي، شأنه في ذلك شأن نجاد الاردني وحامد عبد الله المصري.

وثمة فنانون غربيون أقاموا في البلاد العربية وخاصة في الجزائر فترات طويلة حيث استمدوا الكثير من فنونها ذلك، مثل ديول Deyrolle الذي أقام في المغرب من عام ١٩٣٢ - ١٩٣٧، وميساجيه Messagier الذي درس في الجزائر. ثم برييرا الذي ولد في بوسطن واشتغل في شمالي افريقيا. وأخيراً بيلله Pillet الذي أمضى سبع سنوات في الجزائر.

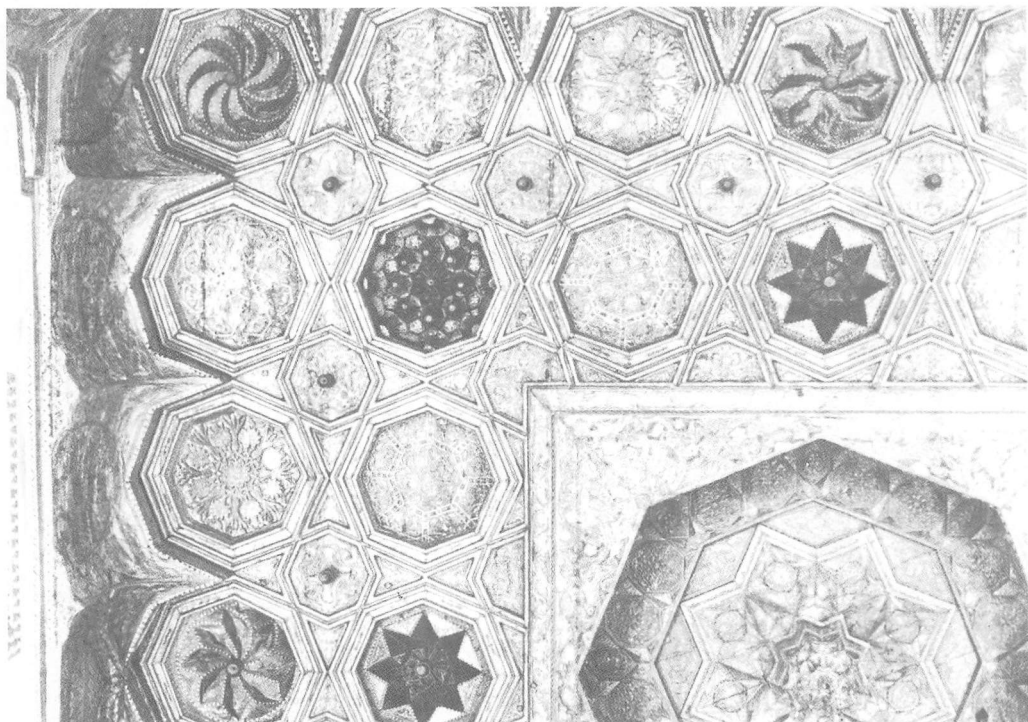
ومن الواضح أن ظروف الفن التجريدي الحالية، وهي الفردية الطاغية والتطرفات الذاتية المبالغ فيها، لم تجعل لهؤلاء مجالاً بارزاً للتأثير على غيرهم، ونحن مع ذلك لا نستطيع أن نعتبر هؤلاء من حتملة مظاهر الفن العربي الى الغرب، فمما لا شك فيه أن ما نعرفه من مبادئ الفن العربي ليس منها الا القليل في أعمالهم، ومع ذلك فنحن لا نقر أصلاً التمسك الحرفي بمظاهر الفن العربي القديم، بل ننادي بتطويرها حسب الميول الابداعية عند كل فنان، مما نأمله من الفنانين العرب المعاصرين عن طريق احتكاكهم بالفن في العالم.

119

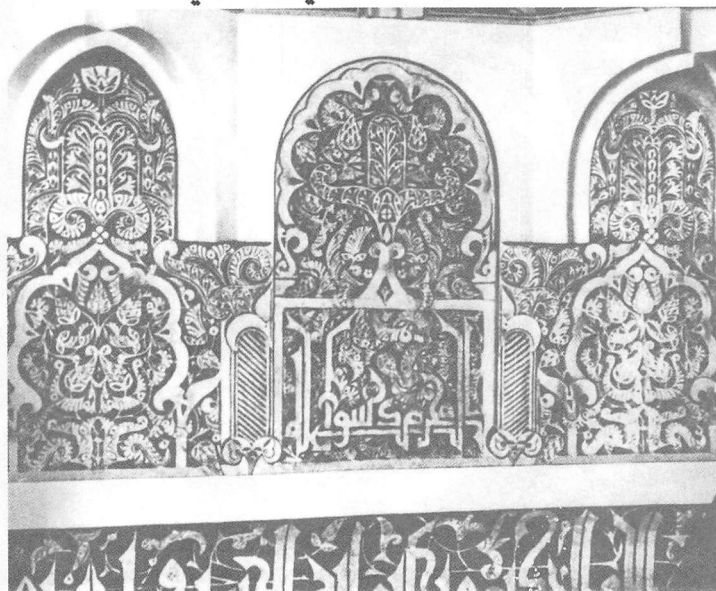
122

- (١) بشر فارس نفس المرجع، ص ٣ .
- (٢) نفس المرجع اعلاه ص ٣ .
- (٣) نفس المرجع أعلاه، ص ٤ .
- (٤) انظر: أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ج ٢ ص ١٣٧ .
- (٥) انظر: كتابنا - الفكر الجمالي عند التوحيدي - القاهرة ١٩٩٧
- (٦) بشر فارس - نفس المصدر.
- (٧) انظر ص ١٥ . P: Biraben: Essai de philosophie de l'Arabesque
- (٨) سر الزخرفة الاسلامية، ص ٧ .
- (٩) في كتابه الفن التجريدي، ص ٢٩ السالف الذكر.
- (١٠) كتاب الاشارات، ج ١ ص ٢٣٤ .
- (١١) انظر E. Souriau: La Correspondance des arts
- (١٢) سوريو في كتابه الفن التجريدي، ص ٥٠ - ٥٩ . M. Seuphor: L'art abstrait
- (١٣) انظر كتابه الأنف الذكر - القسم الأول.
- (١٤) ييرابين نفس المرجع السابق.
- (١٥) انظر: هويغ: الفن والانسان، ج ٢ .
- (١٦) نفس المرجع السابق، ص ٩١ .

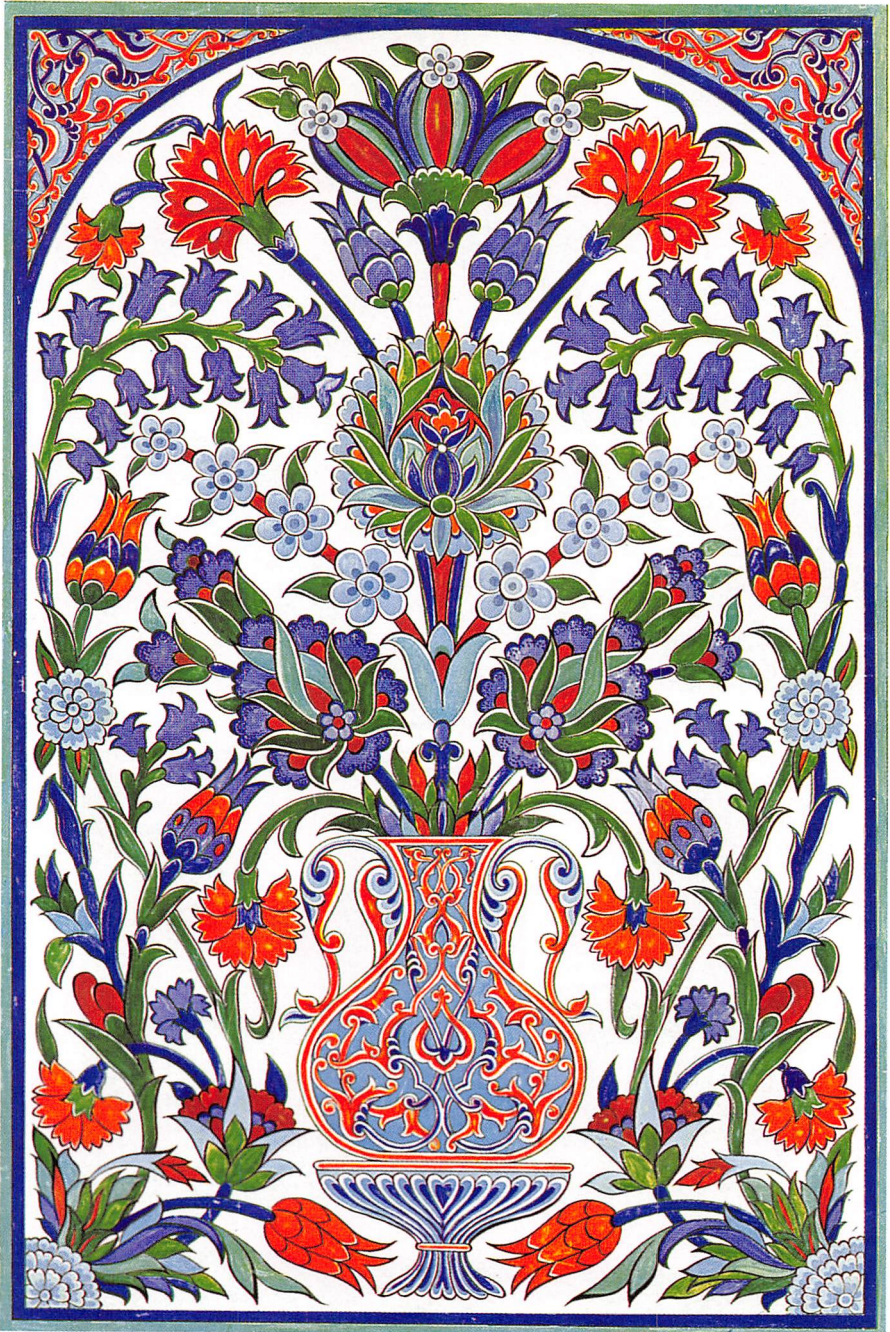
ملف الصور



۱ - رقص هندسي خشبي.



۲ - رقص نباتي جصي - فاس.

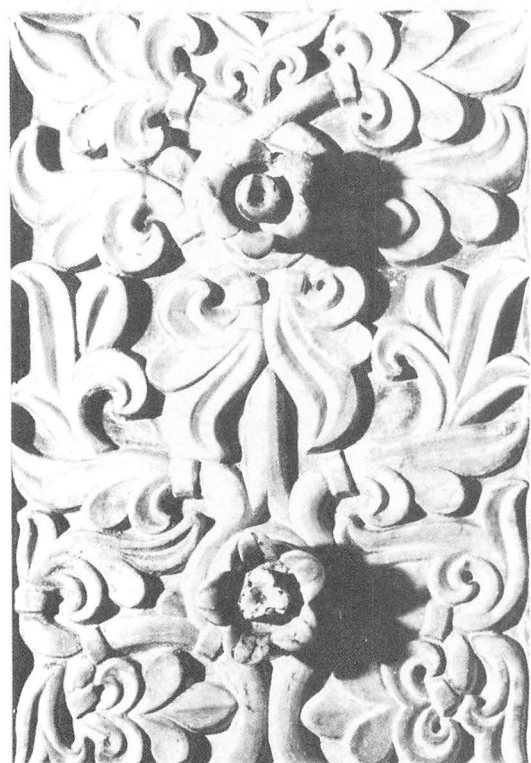


٣ - زخرفة نباتية تركية - ازنيك



٤ - زخرفة نباتية تركية - استانبول

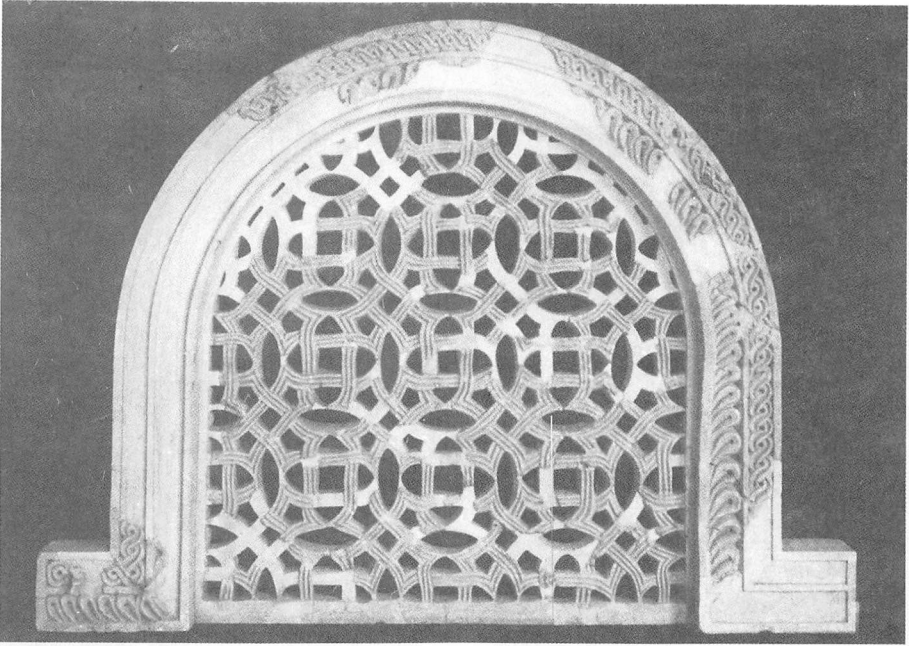
سورة الفاتحة



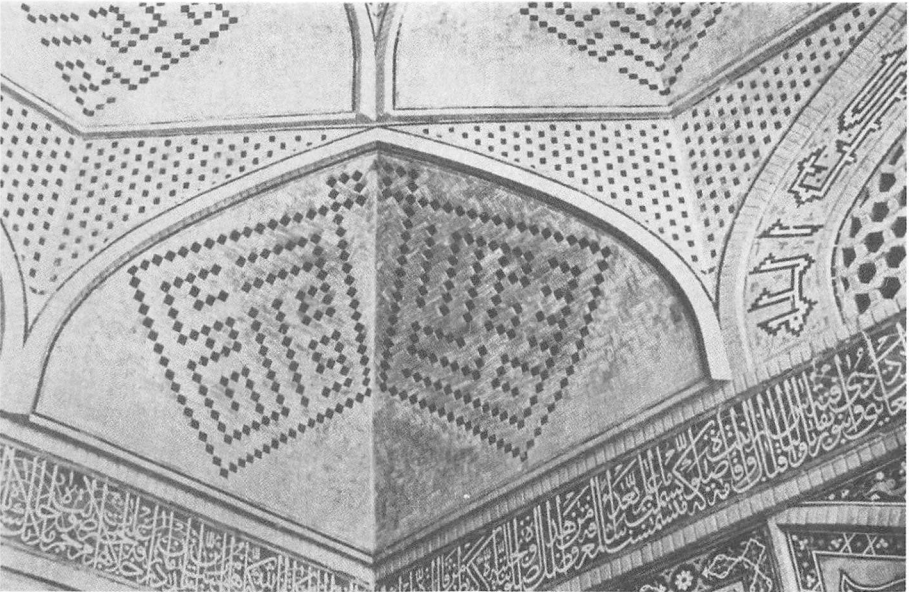
٥ - زخرفة نباتية - القيروان.



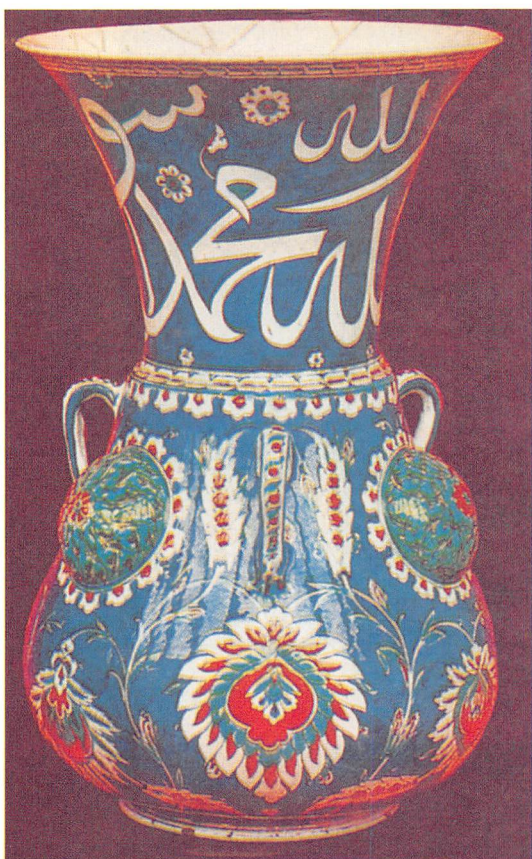
٦ - زخرفة فاطمية - دمشق.



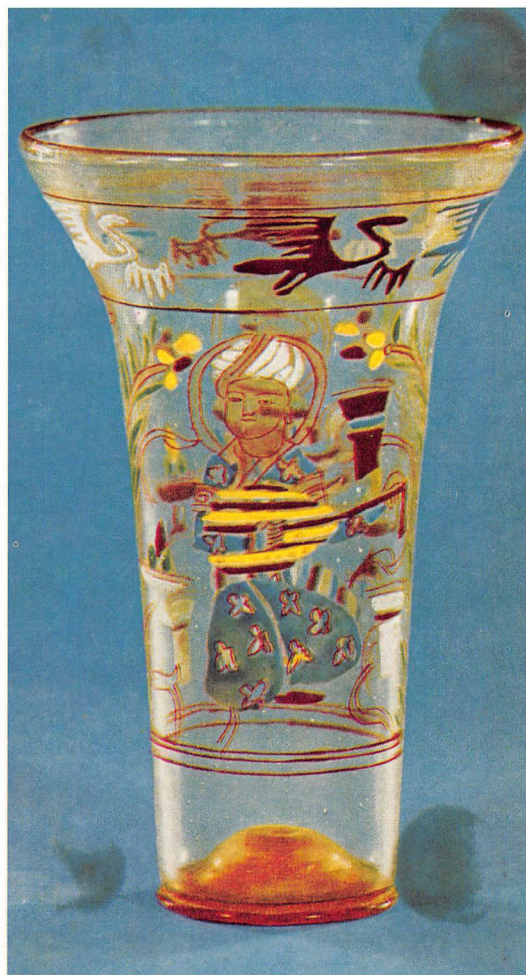
٧ - زخارف أموية - الحير الغربي



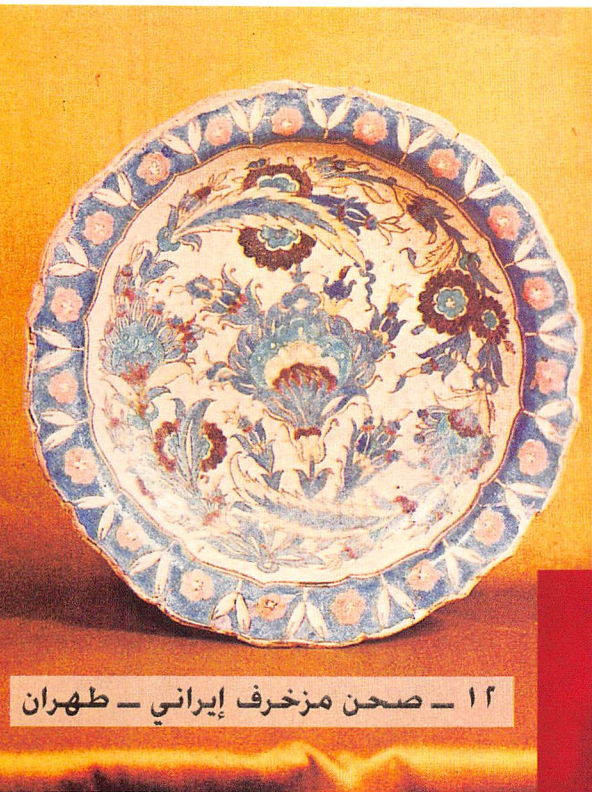
٨ - زخارف وكتابات بخط الثلث



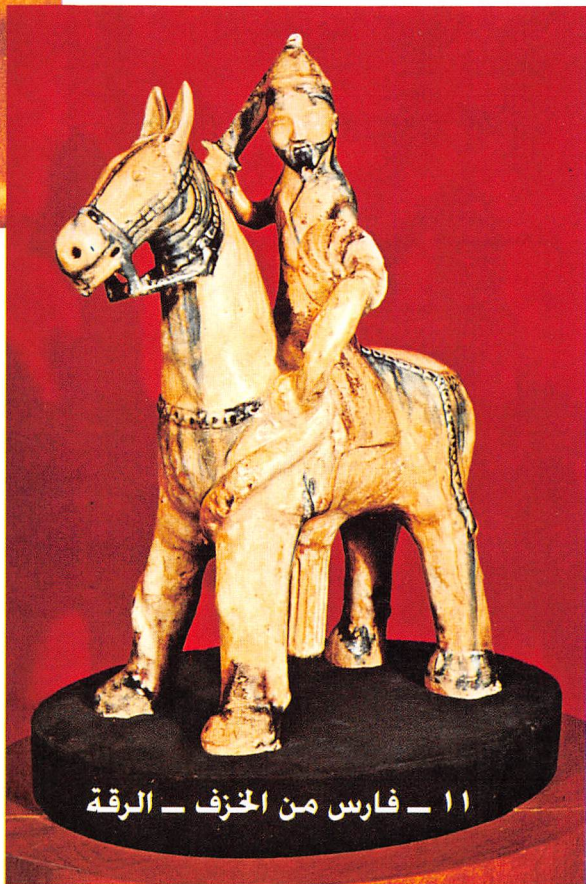
۹ - إناء خزفي - إزنيك



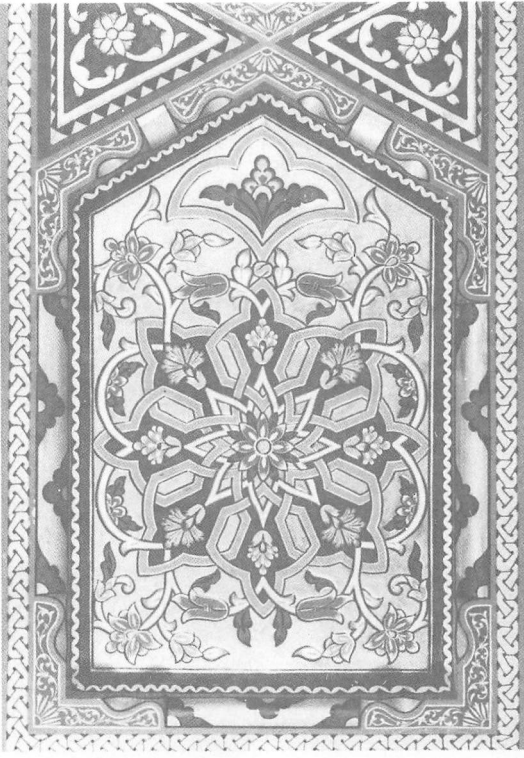
۱۰ - كأس زجاجي ملوكي - دمشق



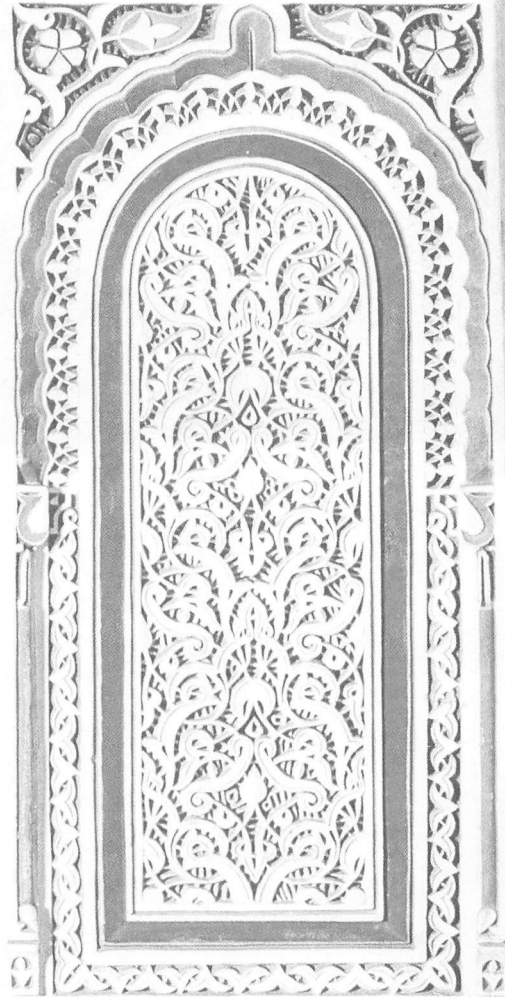
١٢ - صحن مزخرف إيراني - طهران



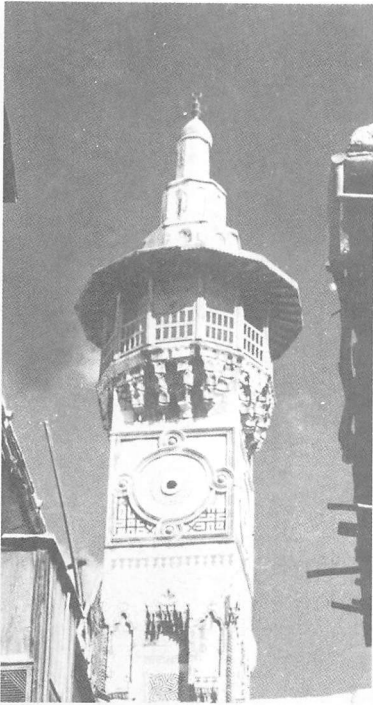
١١ - فارس من الخزف - الرقة



١٣ - زخارف نباتية هندسية - دمشق.



١٤ - زخارف جصية حديثة - فاس

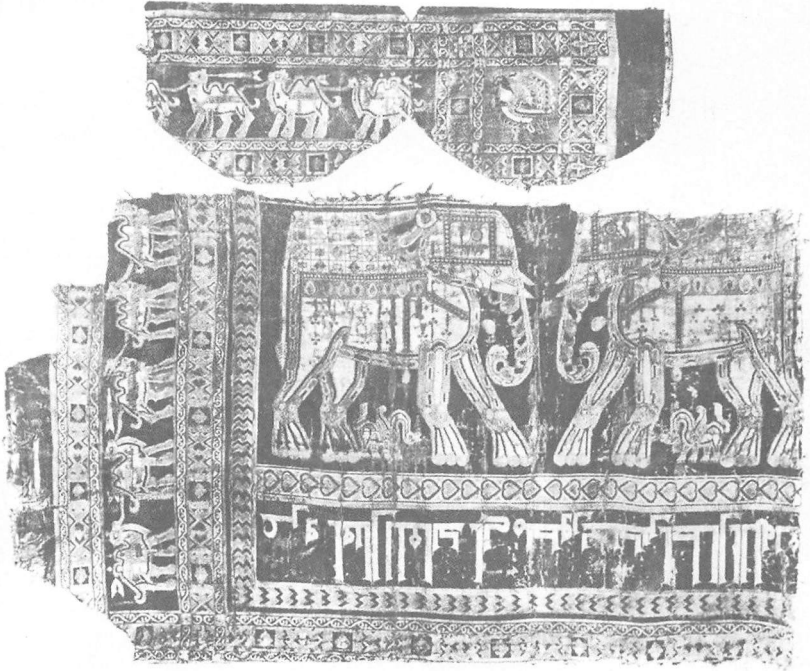


١٥- مئذنة القلعي

- دمشق - ق ١٥ م.

١٦ - جزء من

سجادة - باكستان.





١٧ - ١٨ - الجامع الأموي وأمامه القصر الأبلق - صورة من عصر النهضة منسوبة إلى بليني





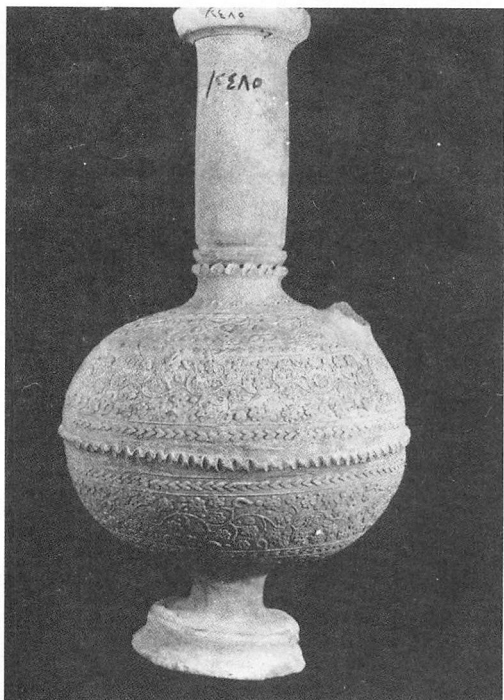
١٩ - رأس ينبوع برونزي - الأندلس



٢٠ - اناء خزفي - الأندلس



٢١ - حيوان نحاسي - ايران



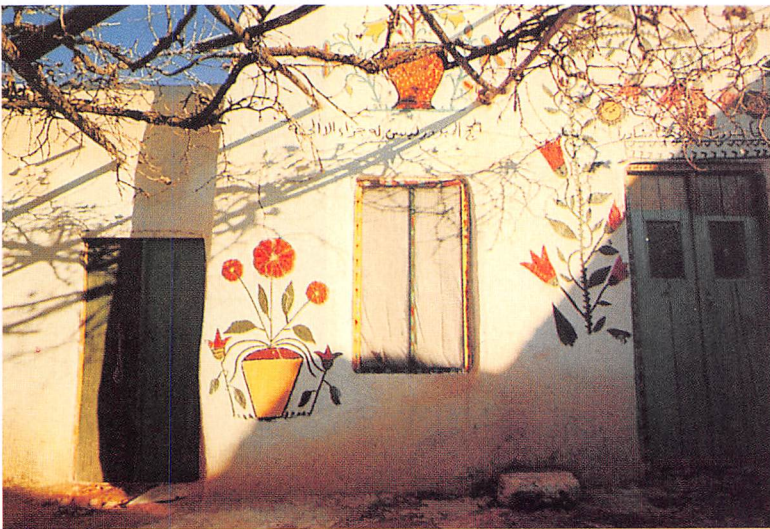
٢٢ - اناء خزفي - الرقة



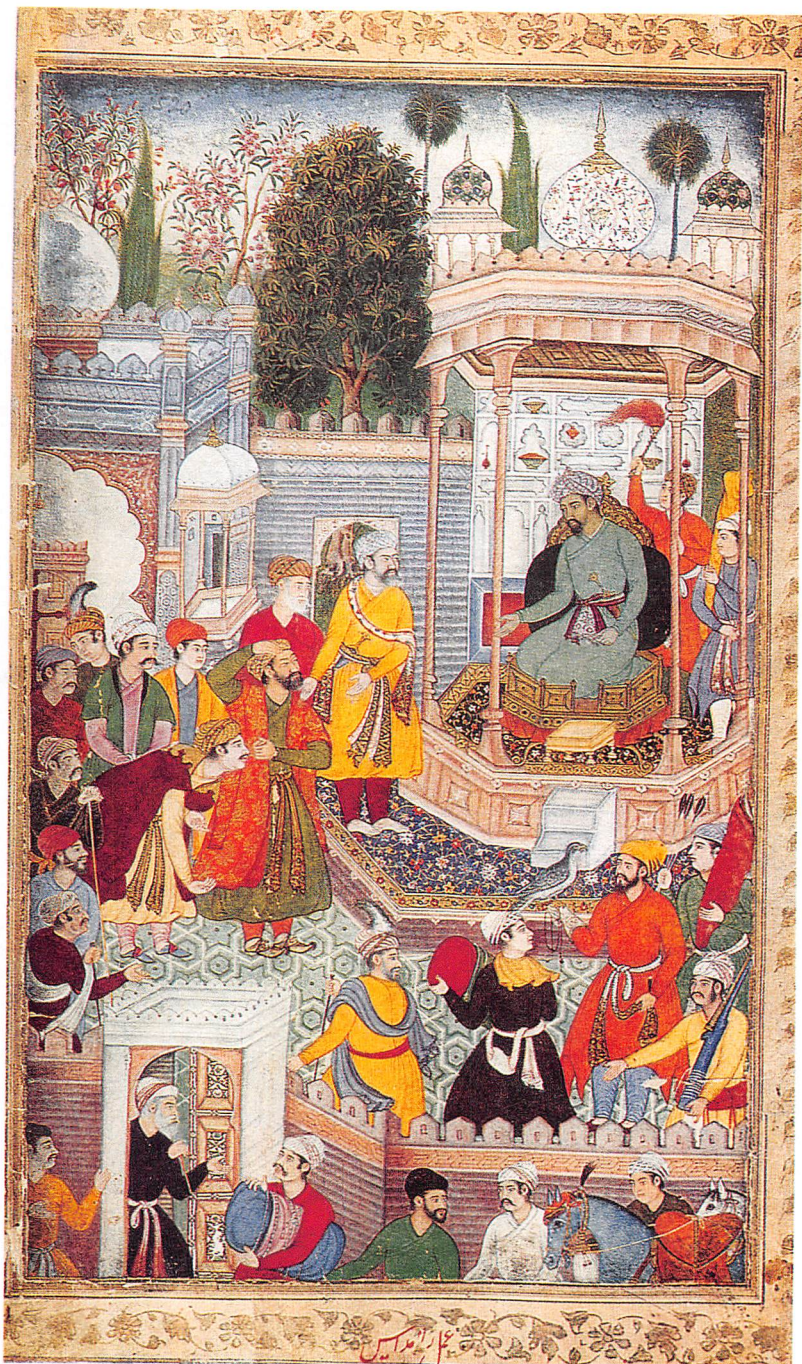
٢٥ - سجادة ملوكية - دمشق



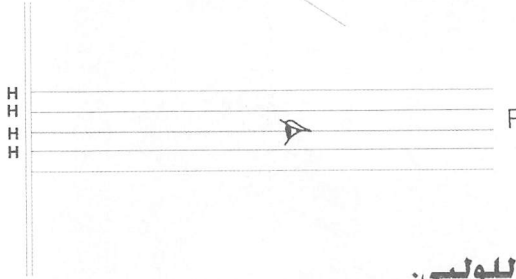
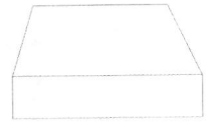
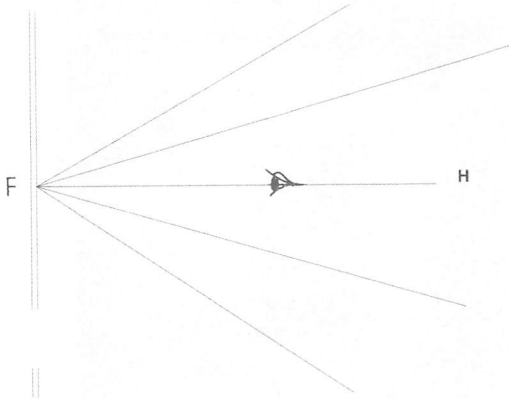
٢٢ - زخارف هندسية مبتكرة - دمشق



٢٤ - رسوم نباتية قروية - شمال سورية



٢٦ - منمنمة فارسية - إيران



٢٧ - المنظور وأنواعه - المنظور اللولبي.





٢٨ - دولاكروا - نسوة الجزائر - تفصيل.



٢٩ - دولاكروا - نسوة الجزائر - ١٨٤٤.



۳۰ - دولاکروا - تفصیل



٣١ - دولاكروا - تفصيل.



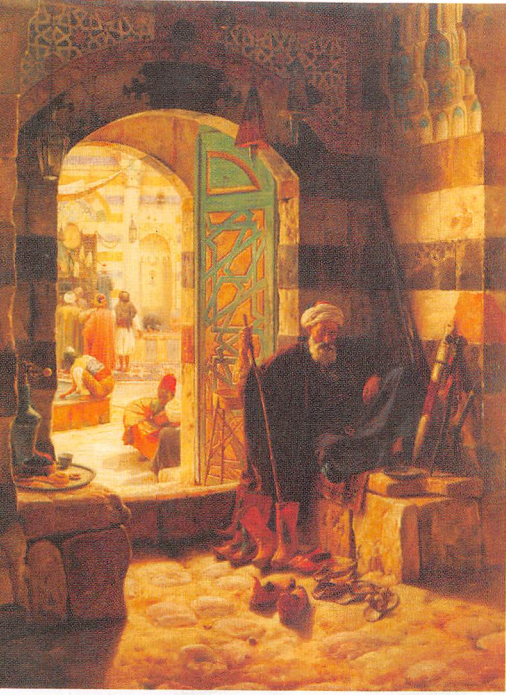
٣٢ دولاكروا - صيد الوحوش.



۳۳ - دولاكروا - دراسات مغربية ۱۸۳۲.



٣٤ - دولاكروا - الصراع مع الأسد - ١٨٤٠



٣٥ - بورنڤند

جامع
دمشقي

.١٨٩١



- ٣٦

شاسيريو - علي

بن أحمد

خليفة

قسطينة -

.١٨٤٥



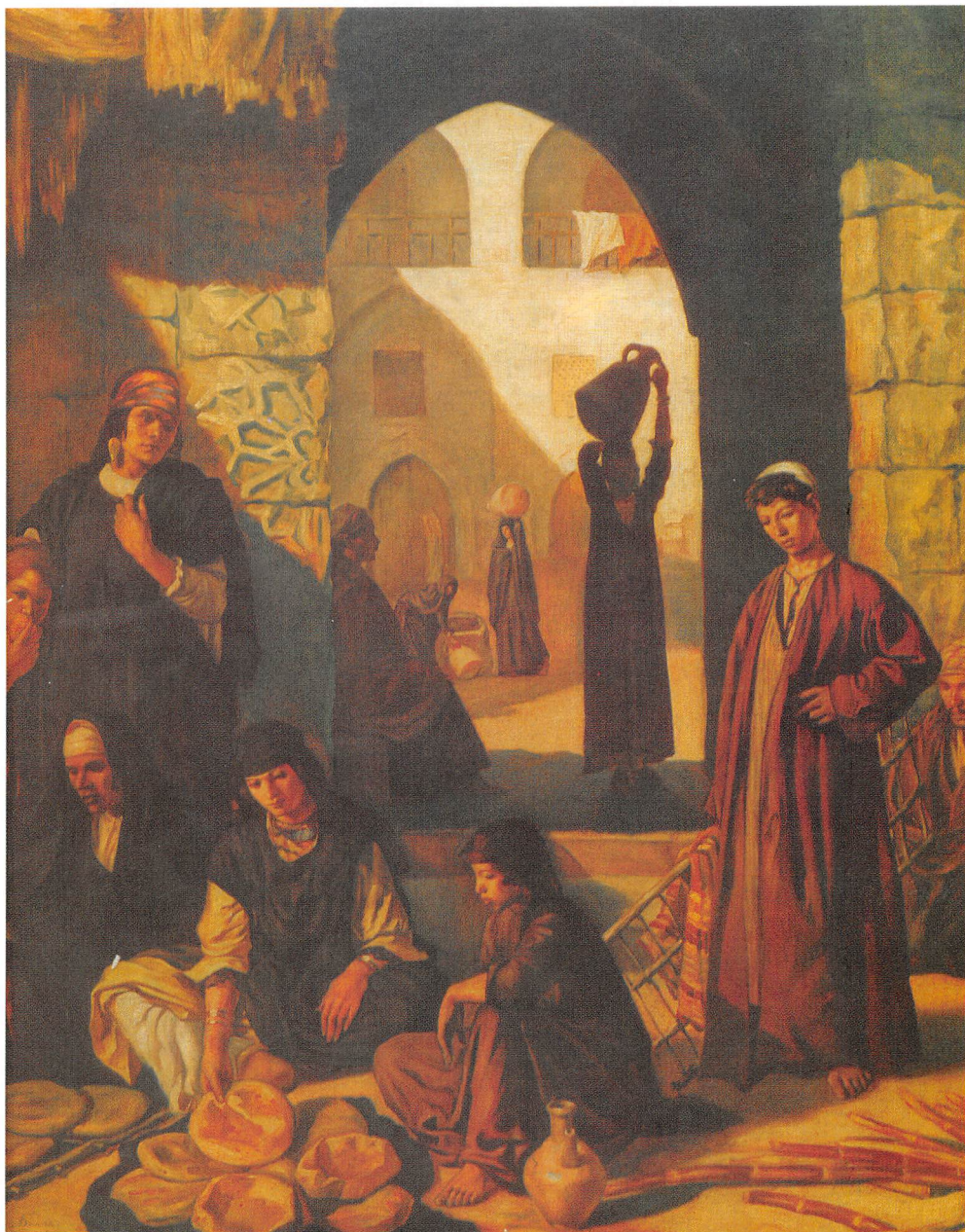
٣٧ - كابلو - الأمير عبد القادر.



٣٨ - مانيه - الوصيفة



٣٩ - شاسيريو - راقصات



٤٠ - اميل برناد - بائعات من القاهرة ١٩٠٠.



٤١ - جورج واشنطن - فرسان عرب ١٨٦٥



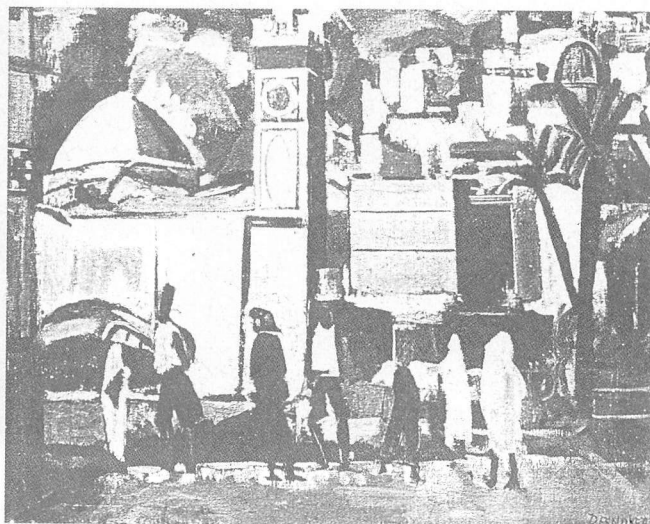
٤٢ - رونوار - الوصيفة ١٩١٧.



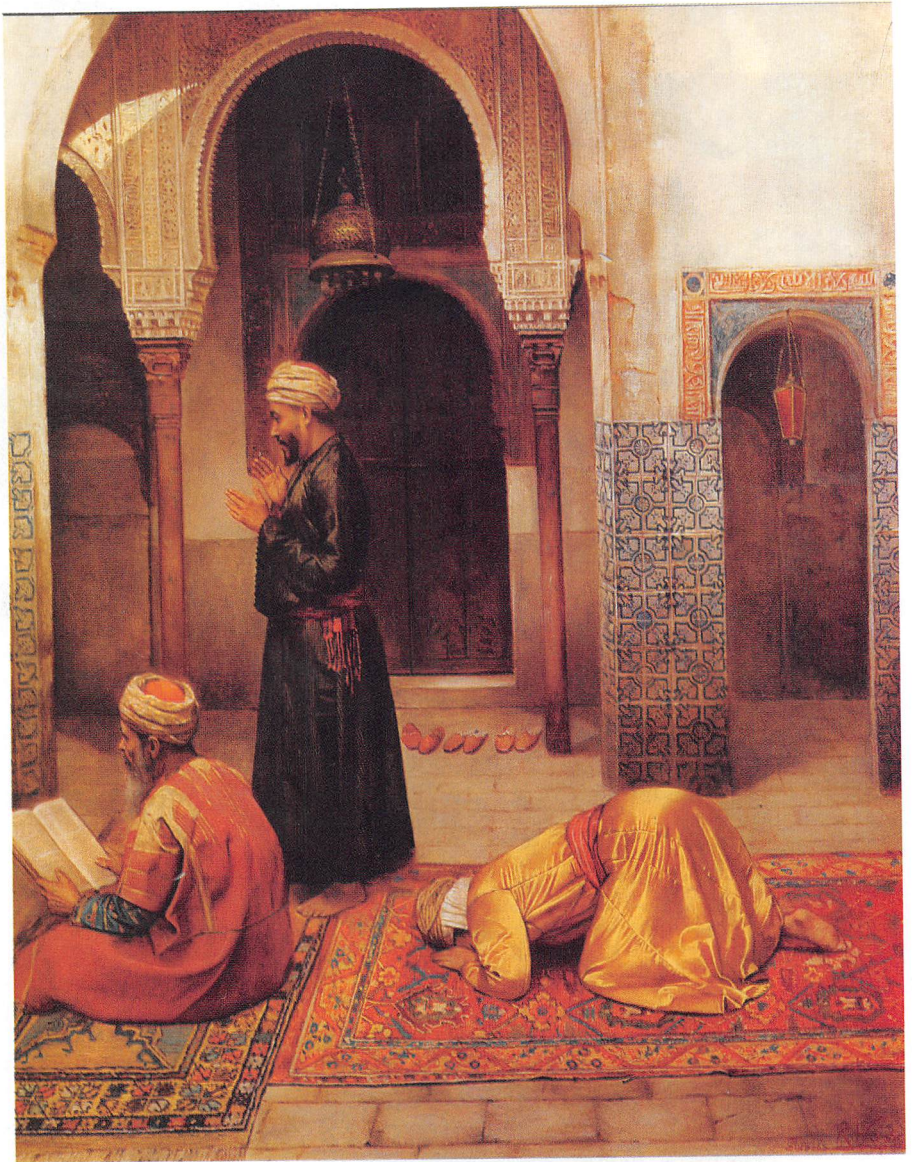
٤٣ - رونوار - الوصيفة ١٩١٧.



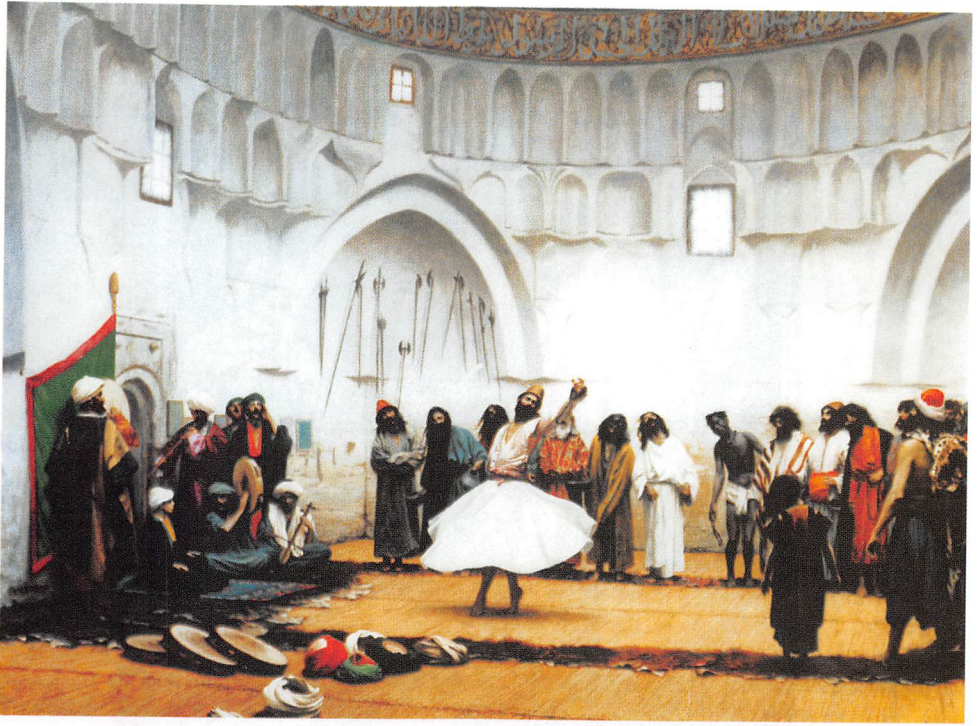
٤٤ - ديغا - النبع ١٩٢٠.



٤٥ - دينوايه - الجزائر ١٩٤٨.



٤٦ - ويس - الصلاة في المسجد ١٨٩٠ .



٤٧ - جیروم - المولوية



٤٨ - ادوار لير - أرز لبنان



— ٤٩ —

فريز — القصة.



٥٠ — دوفي — الاحتفال بالكسكوس.



٥١ - ماركيه - المرفأ - ١٩٠٦.



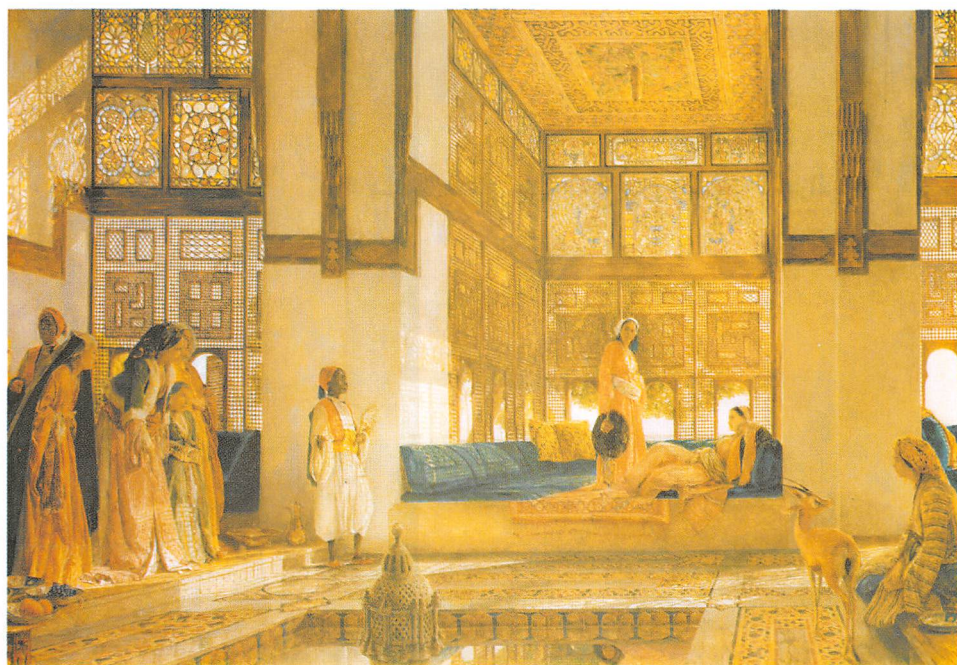
٥٢ - فان دونغن - اسوان.



٥٣ - ديلون - غرفة - صيفية ١٩٢٩



٥٤ - غيومه - لغوات الصحراء ١٨٧٩ .



٥٥ - لويس - الاستقبال ١٨٧٣ .



٥٦ - مارشان - وجوه من جنوب الجزائر.



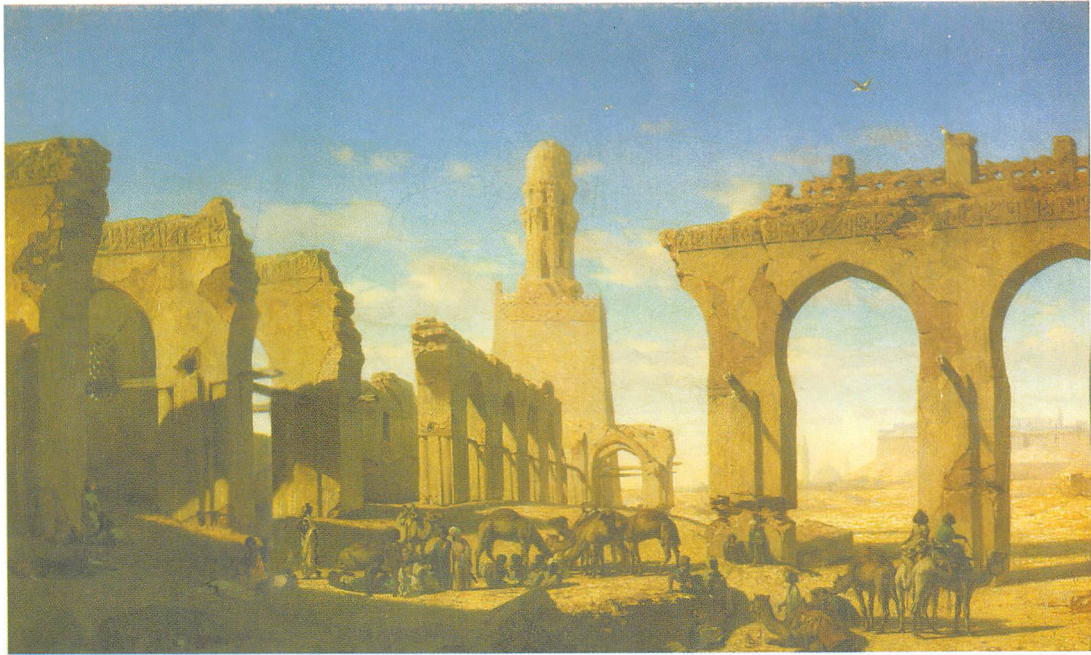
٥٧ - بينو - ركن المصلي.



٥٨ - بوبوا - امرأة من الهغار.



٥٩ - سيدون - القدس ١٨٤٦



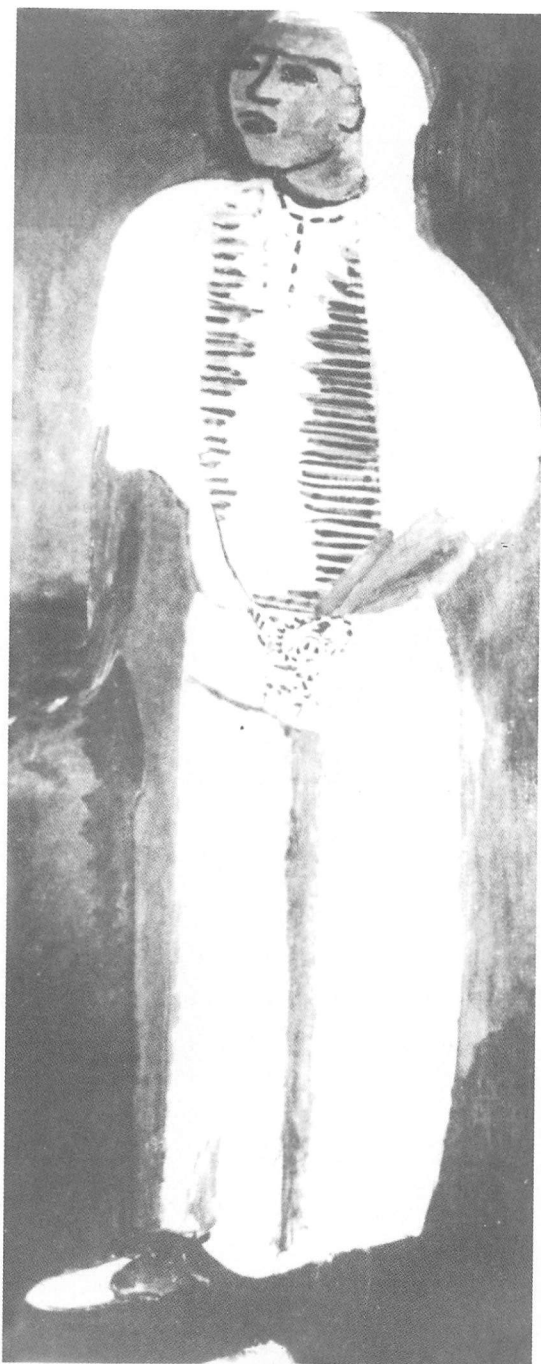
٦٠ - مارلاه - مسجد الحاكم ١٩١٧



۶۱ - فرومنتان - فرسان عرب ۱۸۶۰ .



٦٢ - دوفي - عازف الكمان ١٩٠٩.



٦٣ - ماتيس - جزائري من الريف.



٦٤ - فلانداڻ - مسلة استانبول ١٨٥٨



٦٥ - دوزا - جامع وييمارستان برقوق - القاهرة ١٨٥٨.



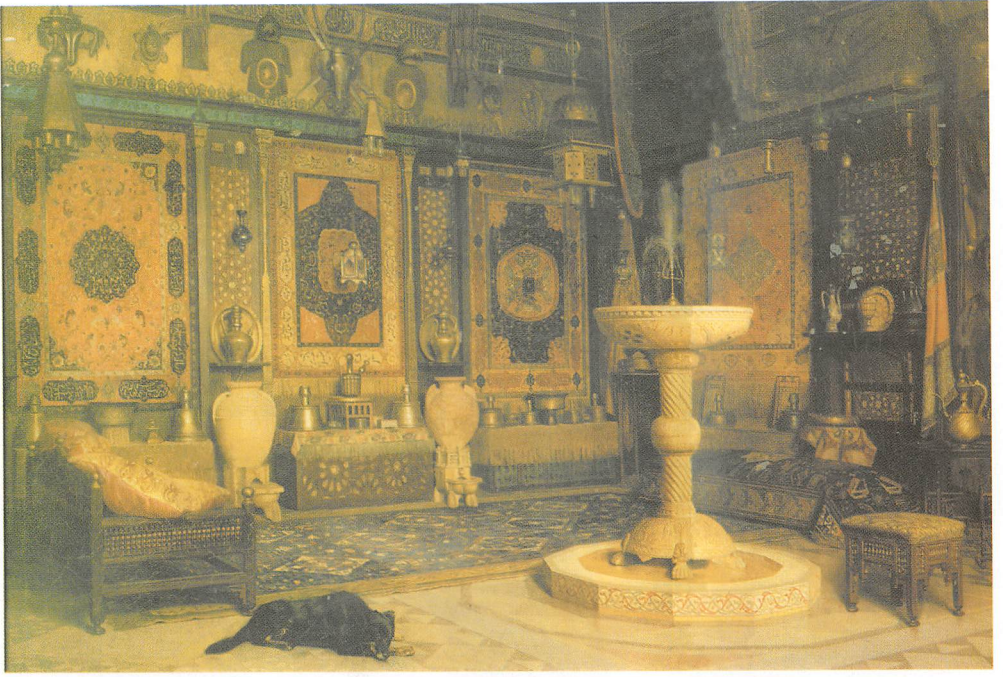
٦٦ - بازي - مغربية.



٦٧ - ليموز - امرأة مراكشية ١٩١٨.



٦٨ - اسرة جزائرية بعد التحرير ١٩٦٥.



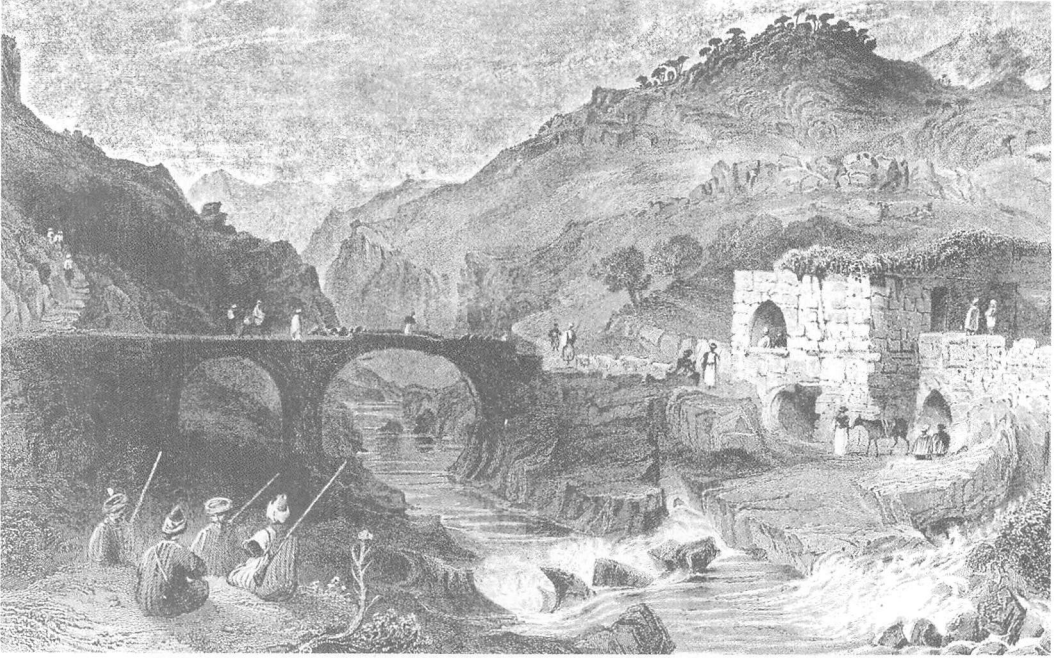
٦٩ - دورانتون - مرسم جيروم

٧٠ - فيرنيه
السفر في
الصحراء
١٨٣٠

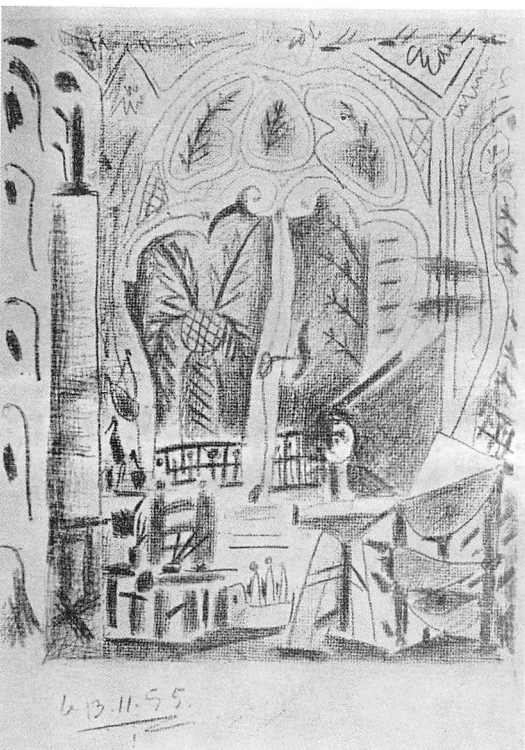




٧١ - روبرتسون - خان الخليلي - مائي ١٩٢٠.



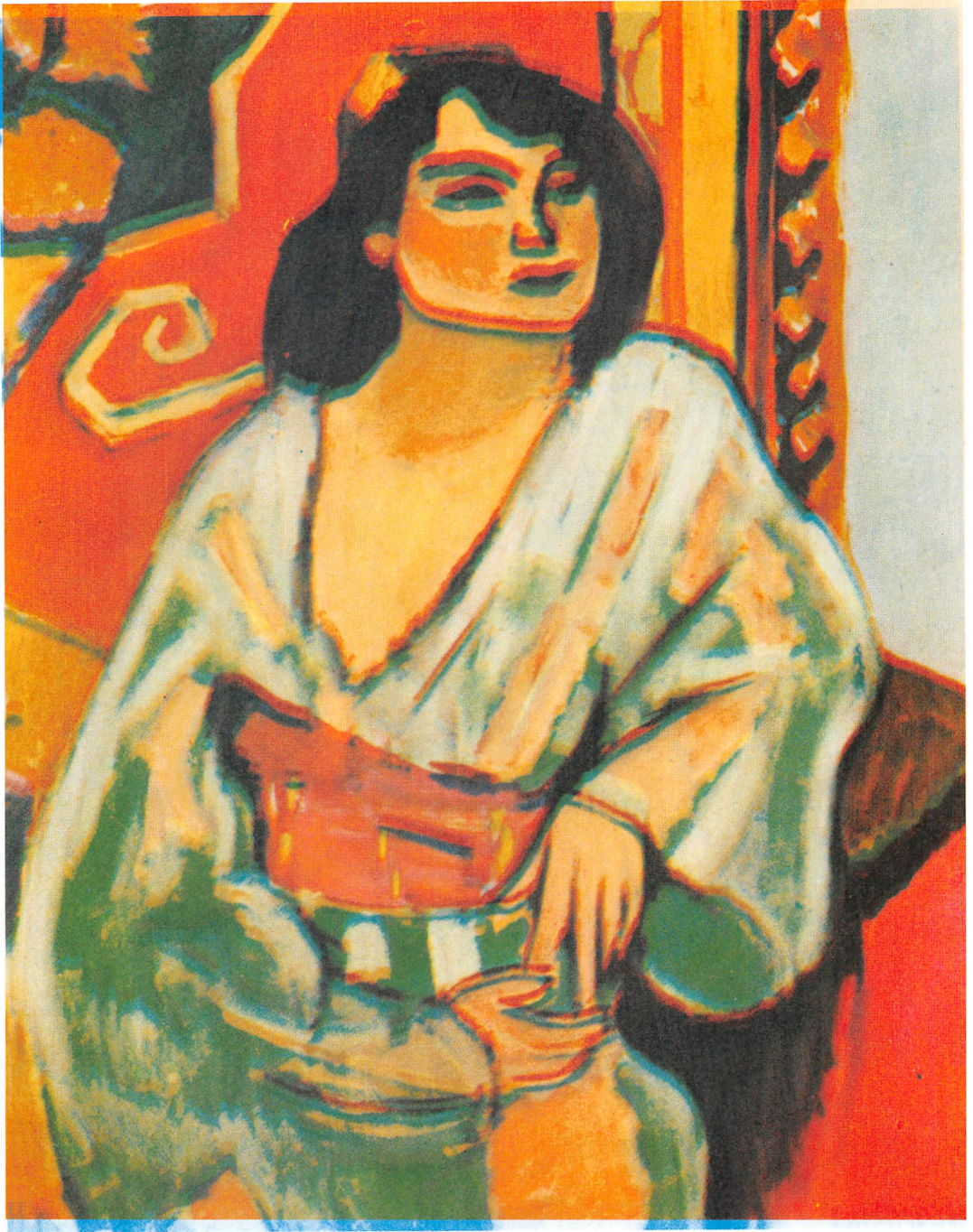
۷۲ - تارتلت - جسر على نهر الدامور.



٧٣ - بيكاسو - الرسم ١٩٥٥.



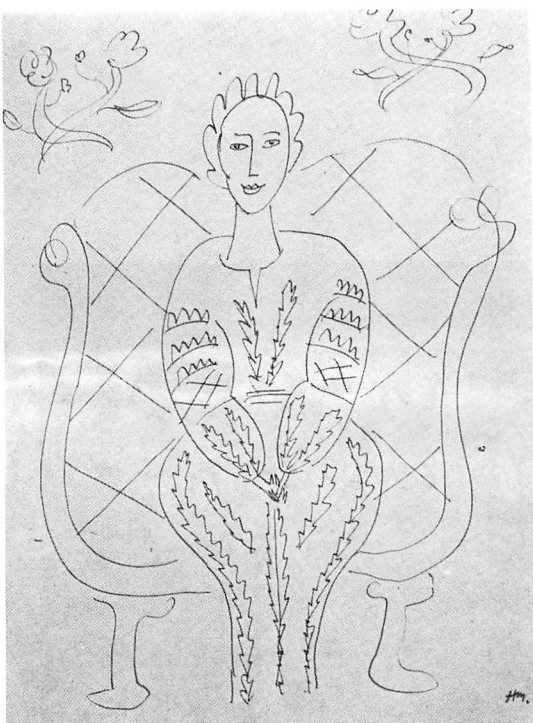
كلي - مقهى في طريق تونسسي ١٩١٤.



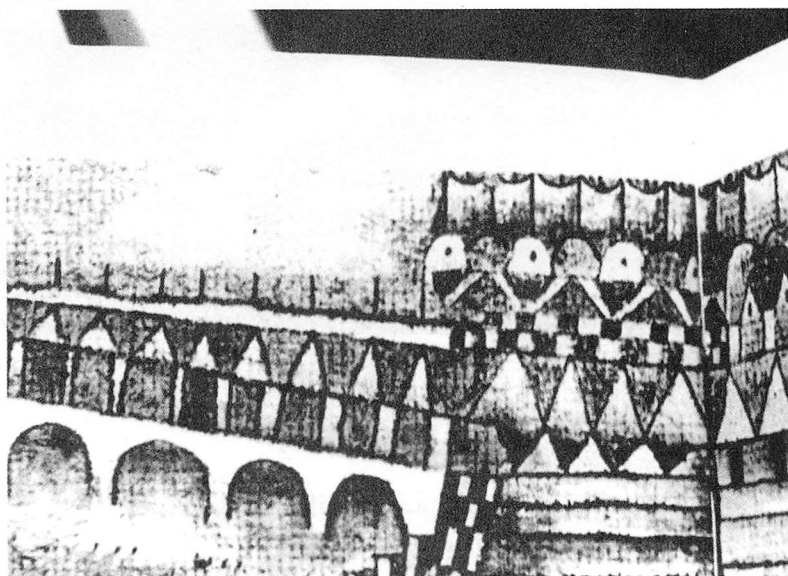
٧٥ — ماتيس — امرأة من الجزائر — ١٩٢٨



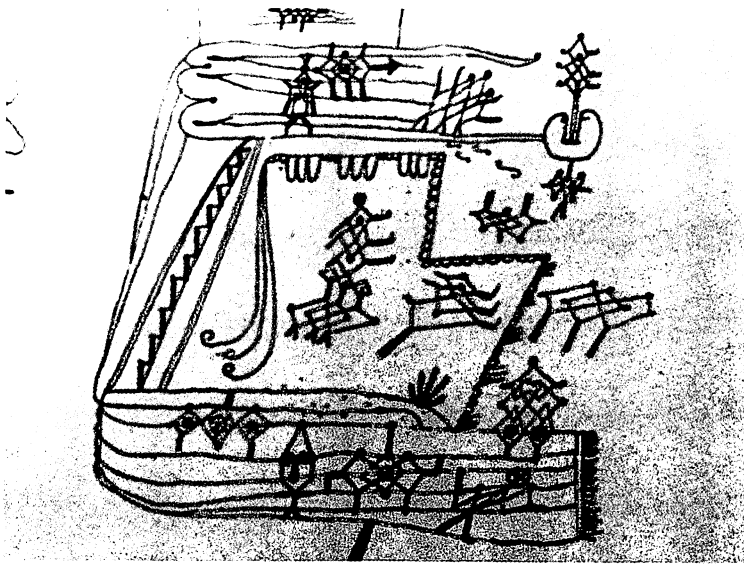
٧٦ - ماتيس - الوصيفة على الأريكة - ١٩٢٨



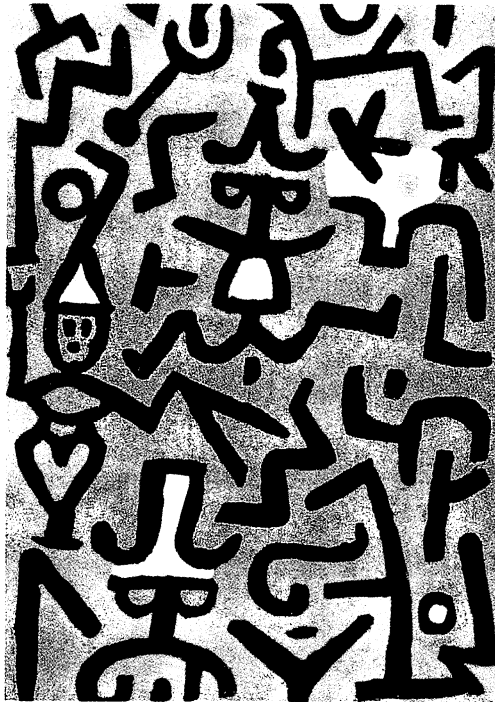
٧٧ - ماتيس - امرأة - ١٩٤٠.



٧٨ - كلي - مدينة قديمة وجسر ١٩٢٨.



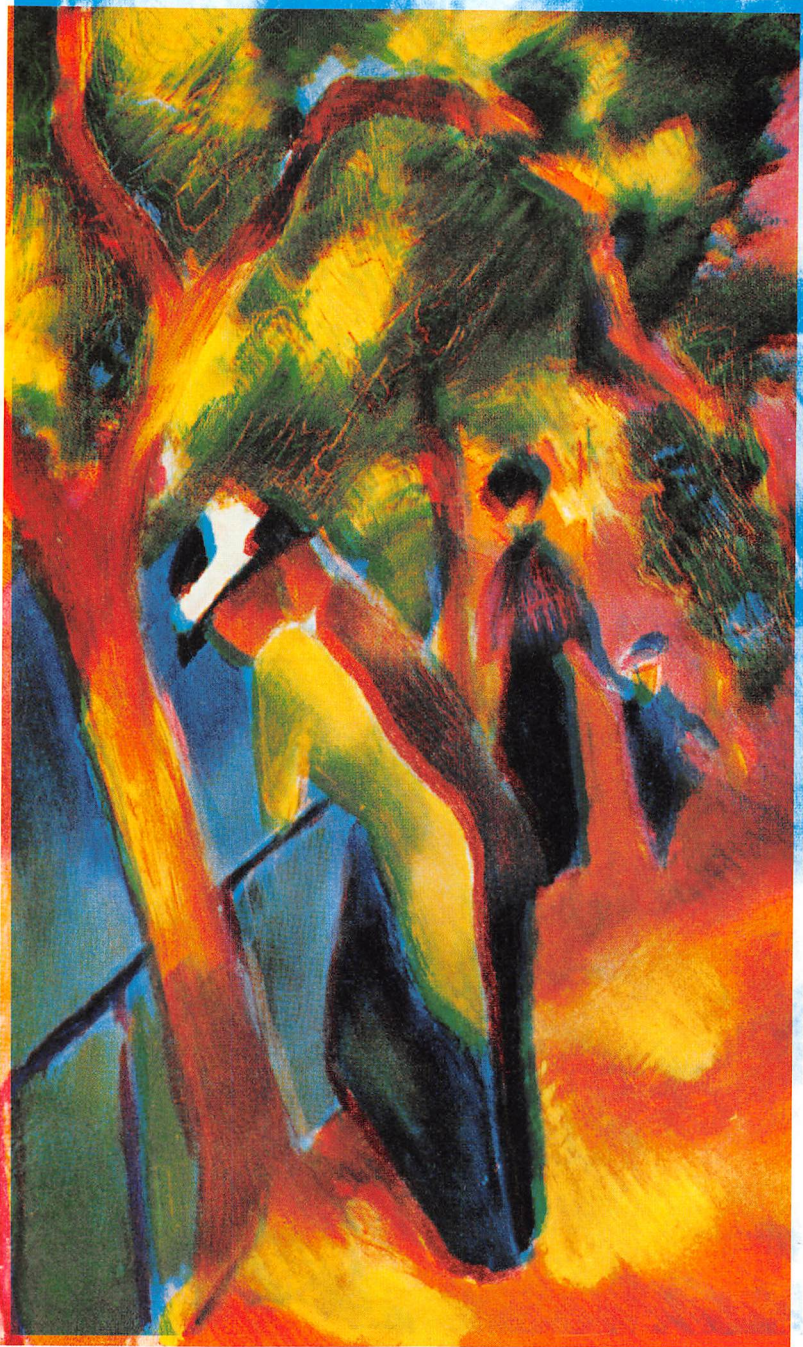
٧٩ - كلي - منظر قرية افريقية ١٩٢٩.



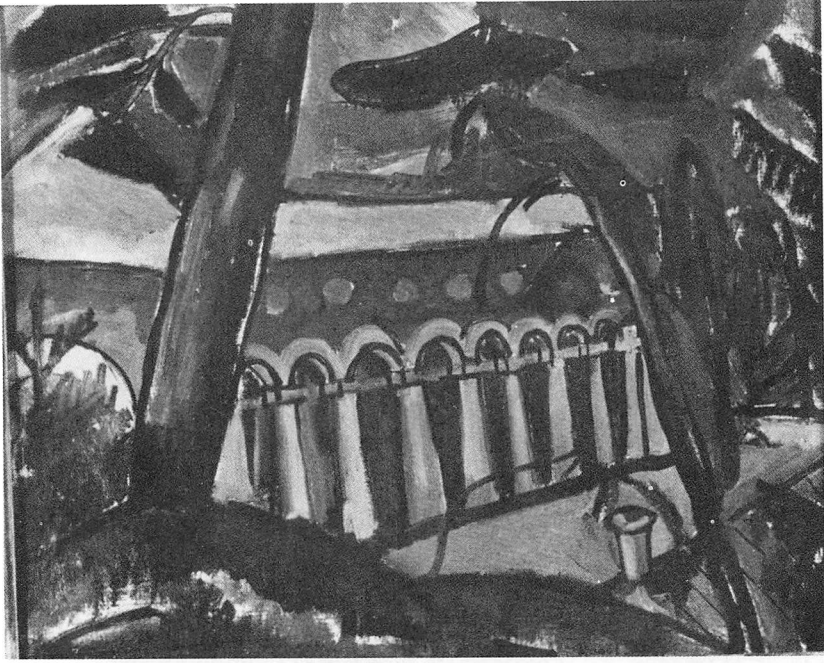
٨٠ - كلي - من
الكتابة العربية
١٩٣٨.



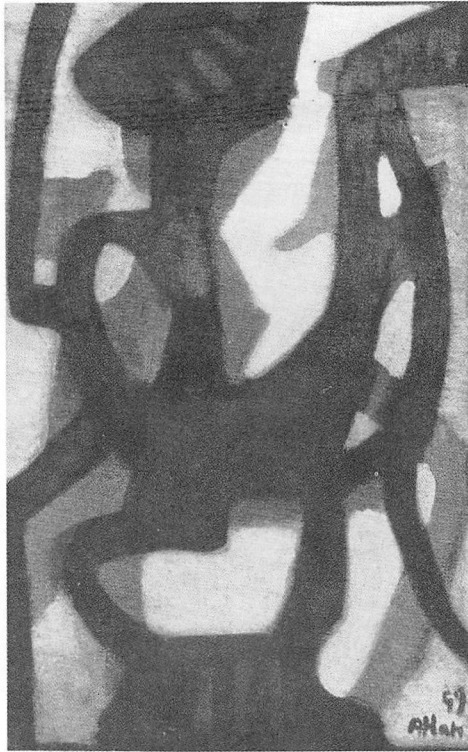
٨١ - مارك - غزال في الغابة - ١٩١٩



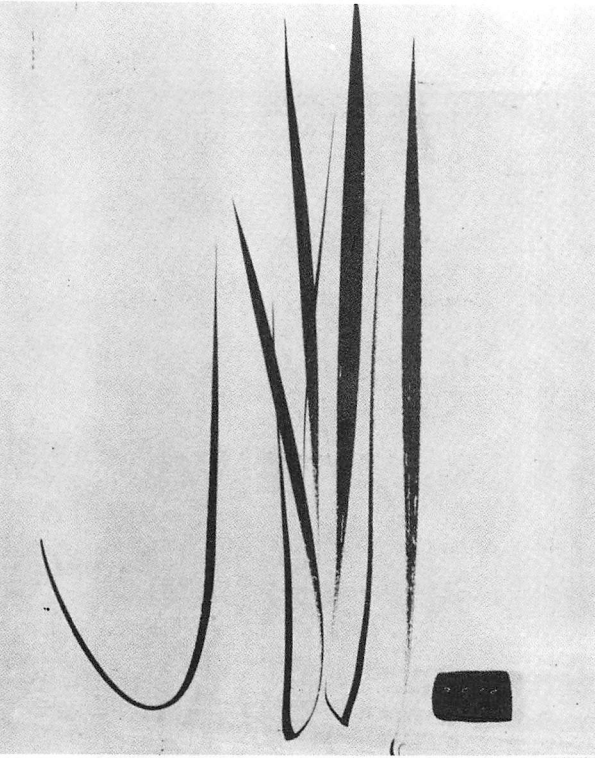
٨٢ - مآكه - في حديقة عامة - ١٩٢٠



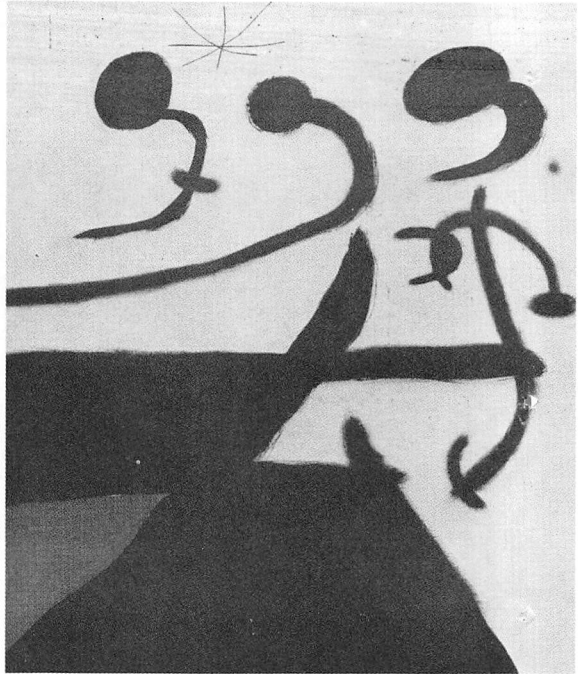
٨٣ - دوفي -
جامع مغربي.



٨٤ - اتلان -
الصحراء - ١٩٥٩.



۸۵ - هارتونخ - حبر صيني ۱۹۵۲.



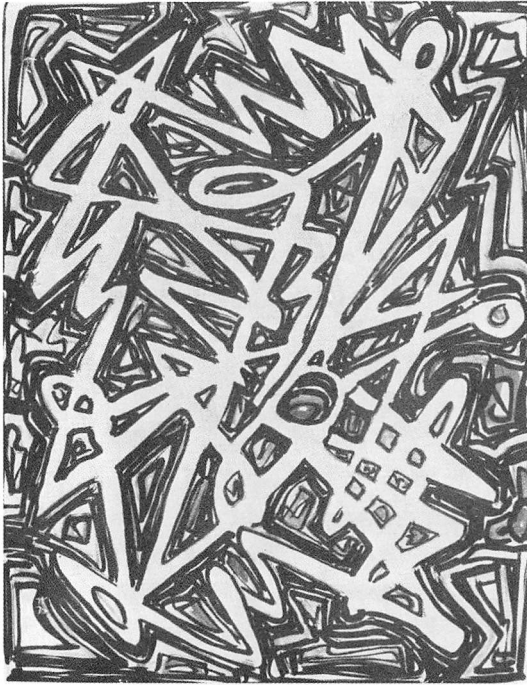
۸۶ - ميرو - عصفير و نجوم ۱۹۶۸.



٨٧ - كلي - تضحية بربرية

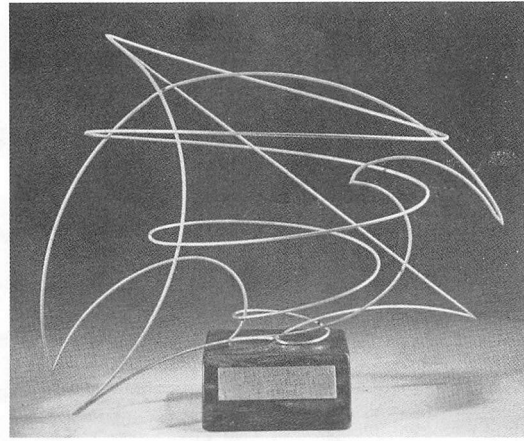


٨٨ - كلي - كتابة عن العربية

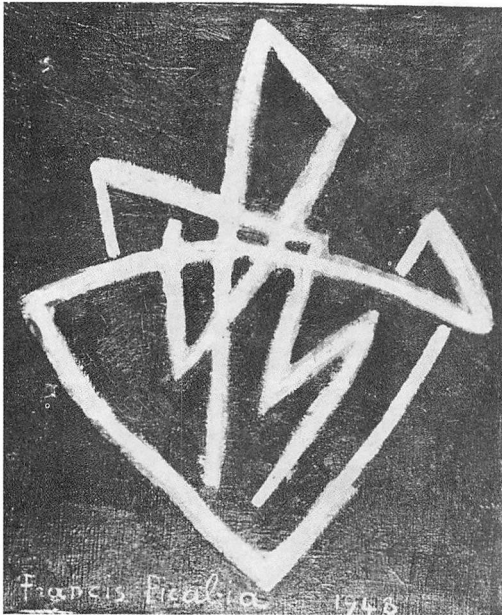


٩١ - ستوفل - تأليف تجريدي ١٩٥٠.

٨٩ - بالا - حركة بالفضاء ١٩٥٨.

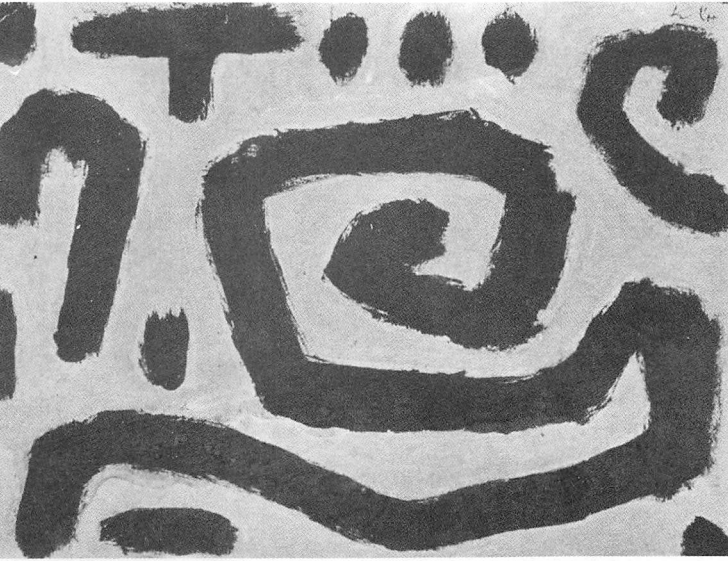


٩٠ - بودان - الرقص ١٩٣٣.

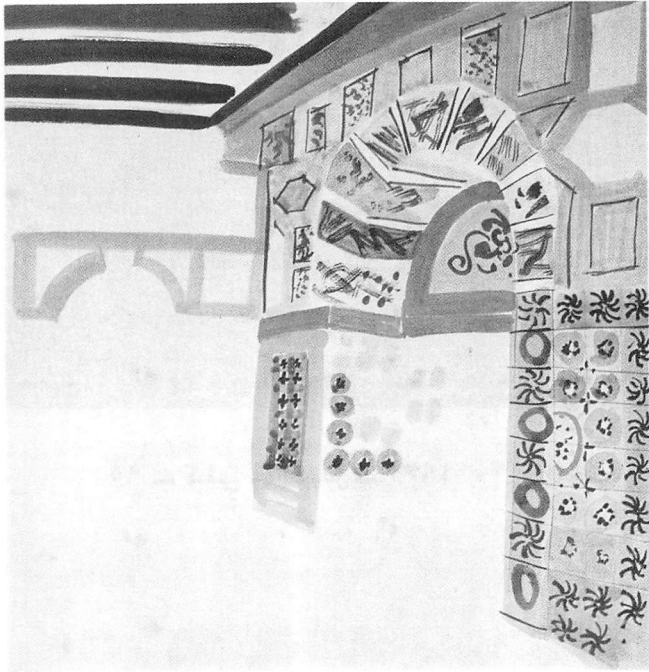


٩٢ - بيكاييا - اشارة الزمن ١٩٤٨.

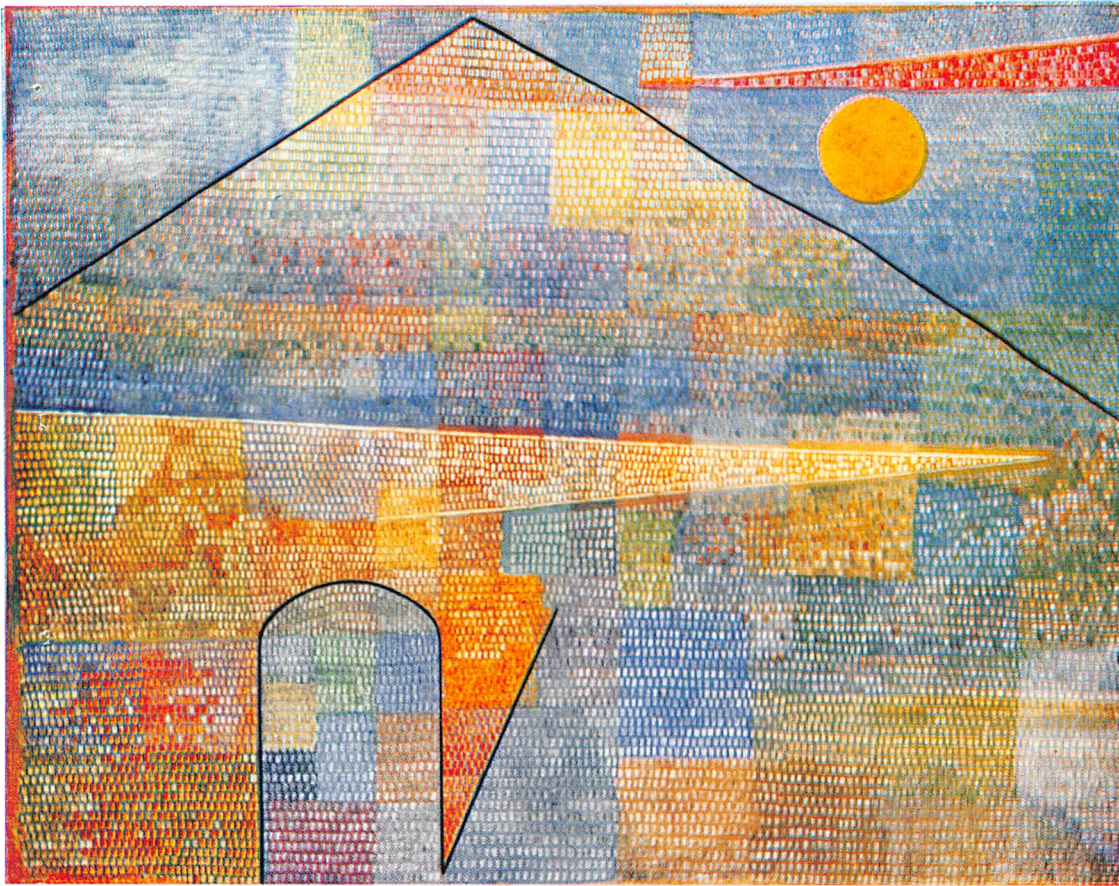




٩٣ - كلي - كتابة عربية .



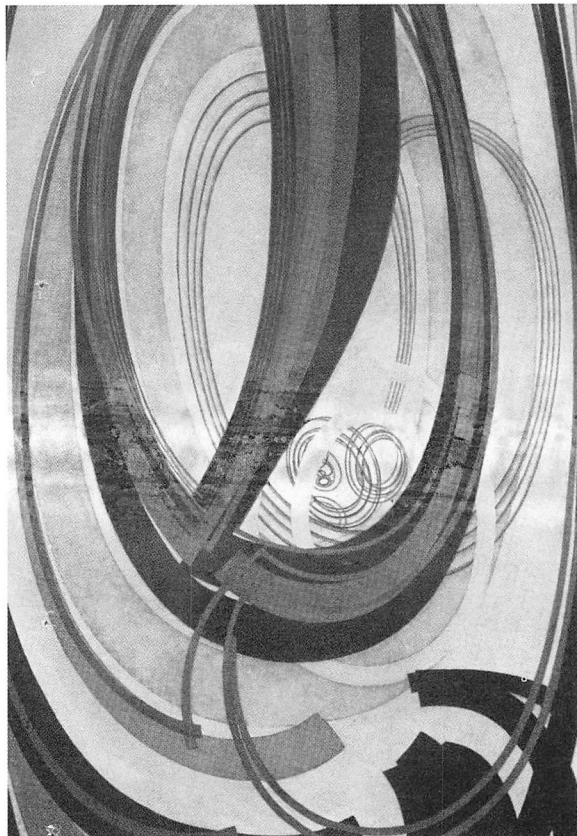
٩٤ - دوفي - محراب مغربي ١٩٢٥ .



٩٥ - كلي - البدر - ١٩٣٢



۹۶ - کاندینسکی - ذکریات - ۱۹۴۰

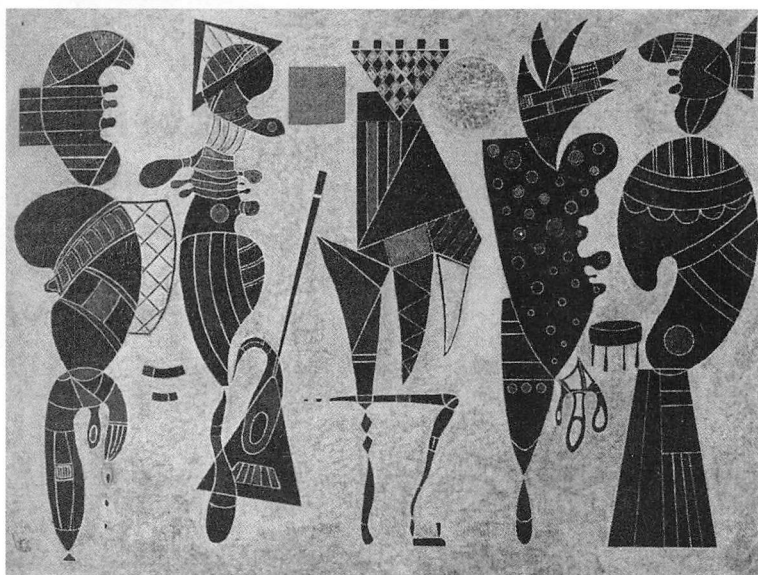


۹۷ - کوبکا -

خطوط -

سطوح -

فضاء ۱۹۲۴.



۹۸ -

کاندینسکی

حوار ۱۹۴۳.



٩٩ - نحت في قصر أريحا.



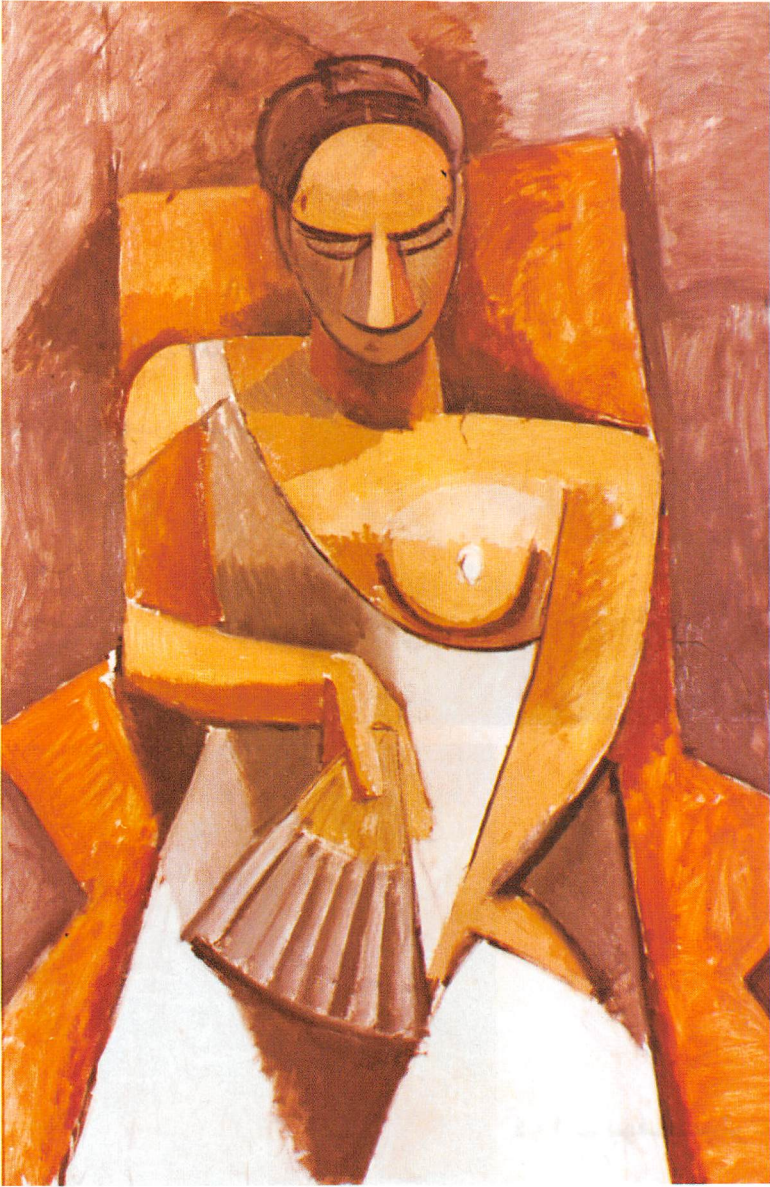
١٠٠ - بيكاسو -

وجه بيكاسو

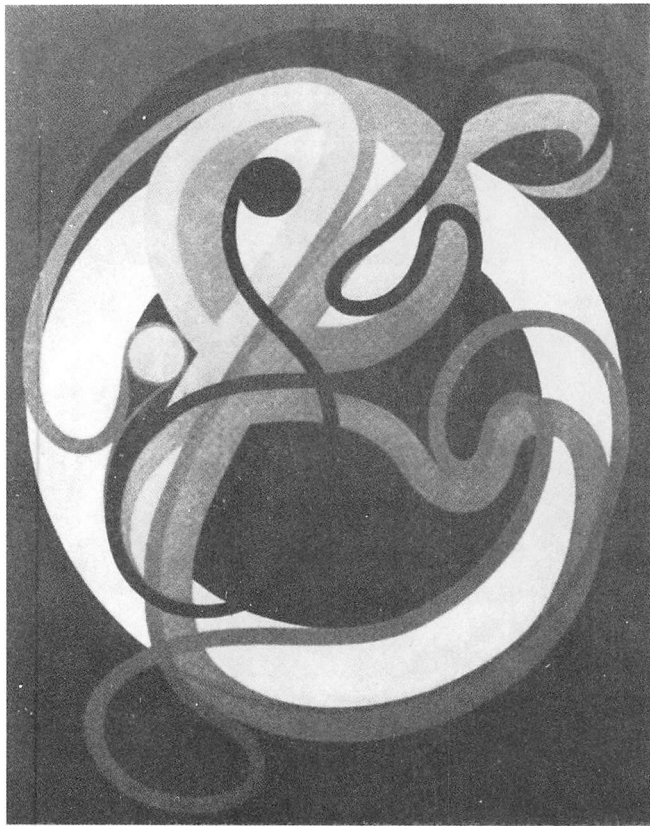
.١٩١٠



۱۰۱ - بیکاسو - غیرترودشتاین.



١٠٢ - بيكاسو - امرأة ومروحة ١٩٠٨.



۱۰۳ - هیربان -

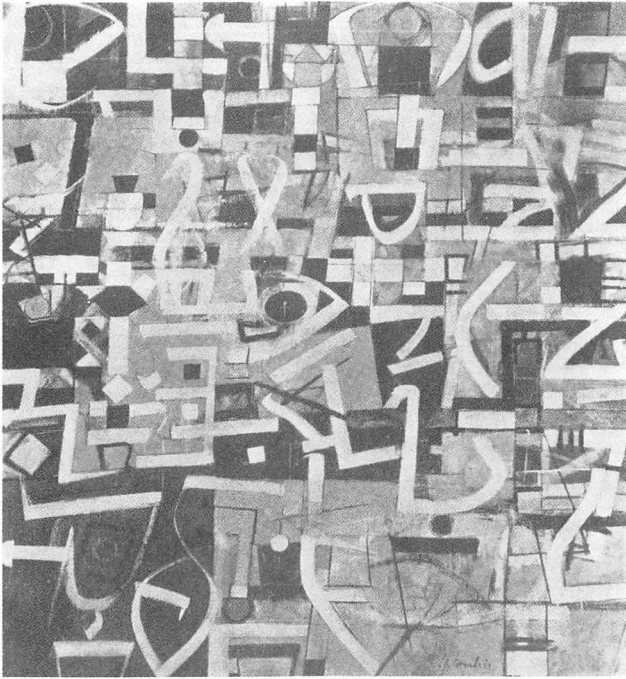
موضوع هیروغلیفی



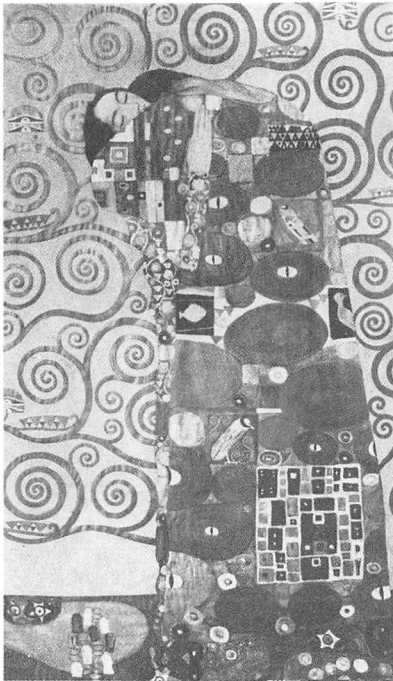
۱۰۴ - بومایستر -

آثار ذکری

.۱۹۴۴



١٠٥ - توملان - العدد ٢٠/١٩١٤



١٠٦ - كليمت

القبلة

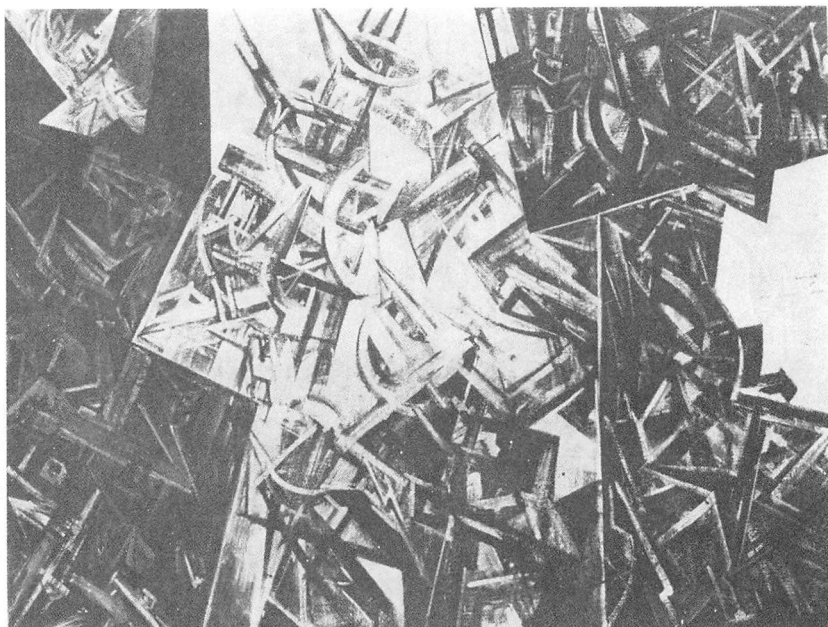
.١٩٠٩



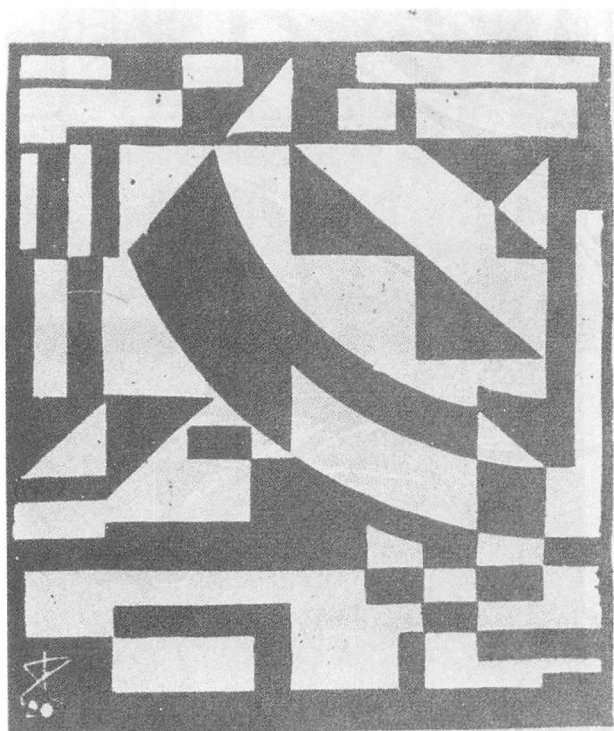
١٠٧ - بيكاسو - مرسيم في كان ١٩٥٦.



١٠٨ - بيكاسو - مرفأ - كان ١٩٥٨.



١٠٩ - فيدوفا - صدمة ١٩٥٢.



١١٠ - بيترز -
لينوغرافور
١٩٢١.



١١١- فيرادا سيلفا -

آلة بصرية

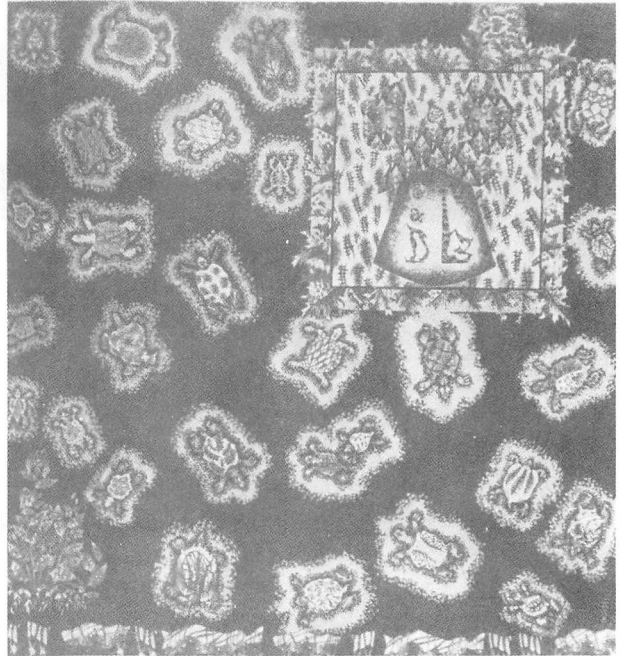
.١٩٣٧

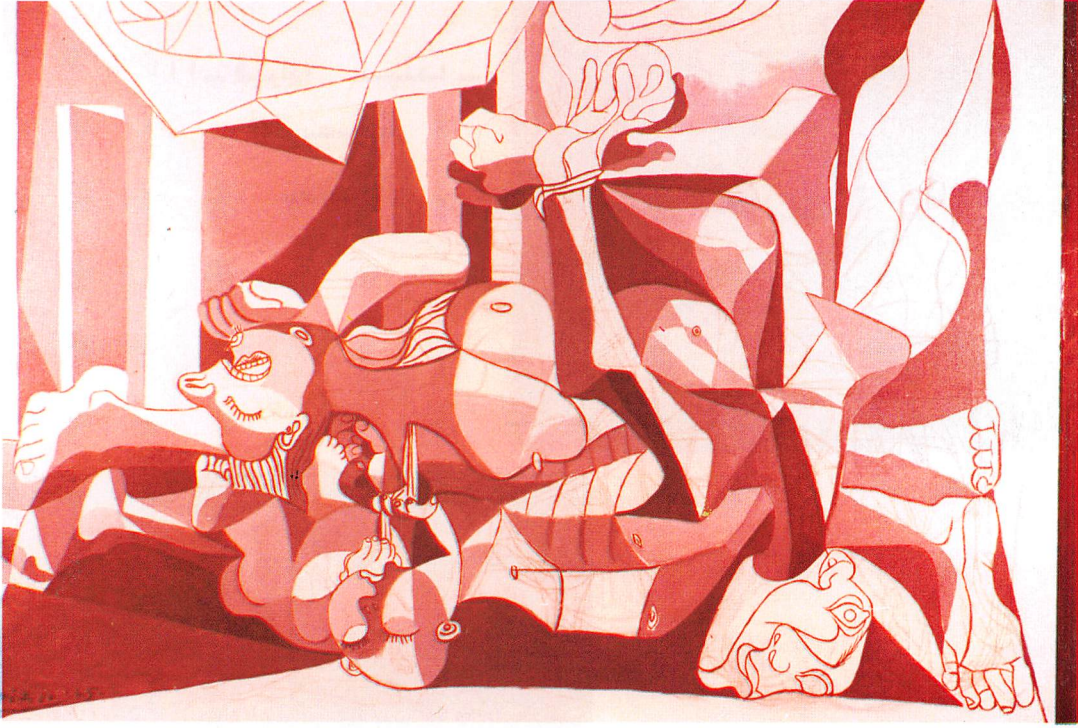


١١٢ - لورسا -

صباغ على

ملاحف ١٩٤٦.

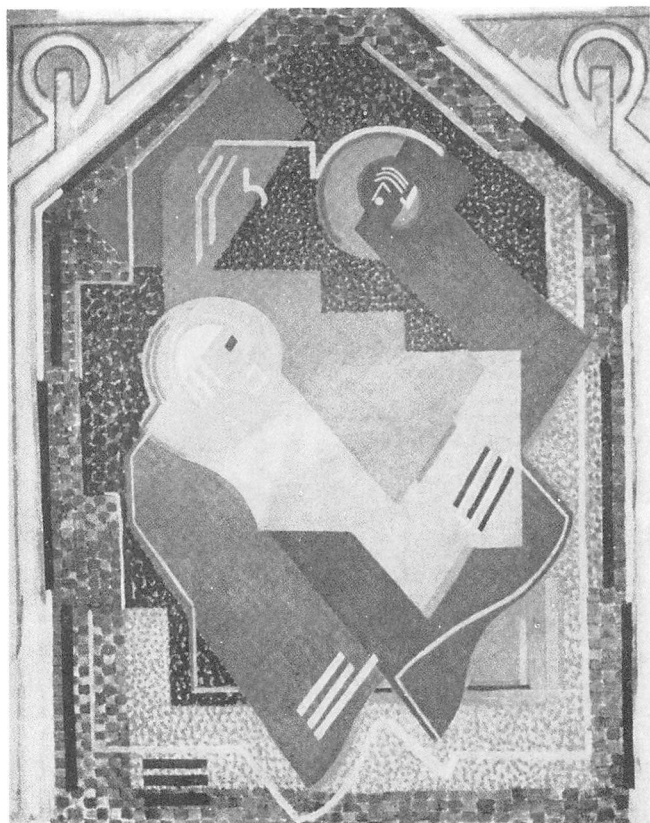




١١٣ - بيكاسو - الرقص ١٩٤٥.



١١٤ - مشهد بحري في كان ١٩٥٧.



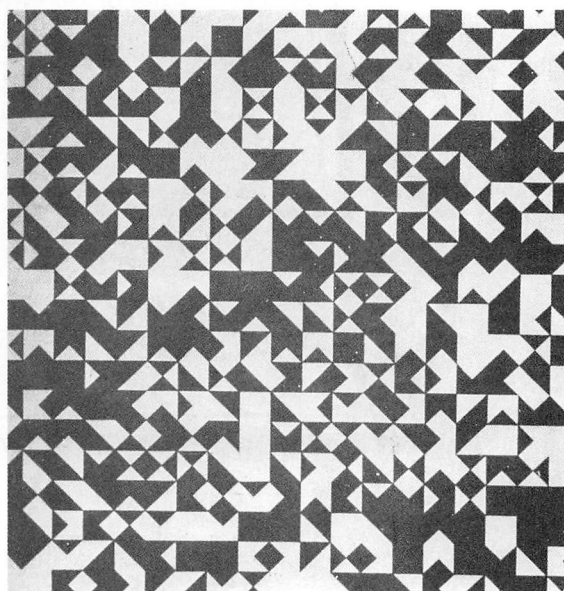
١١٥ - غليز -

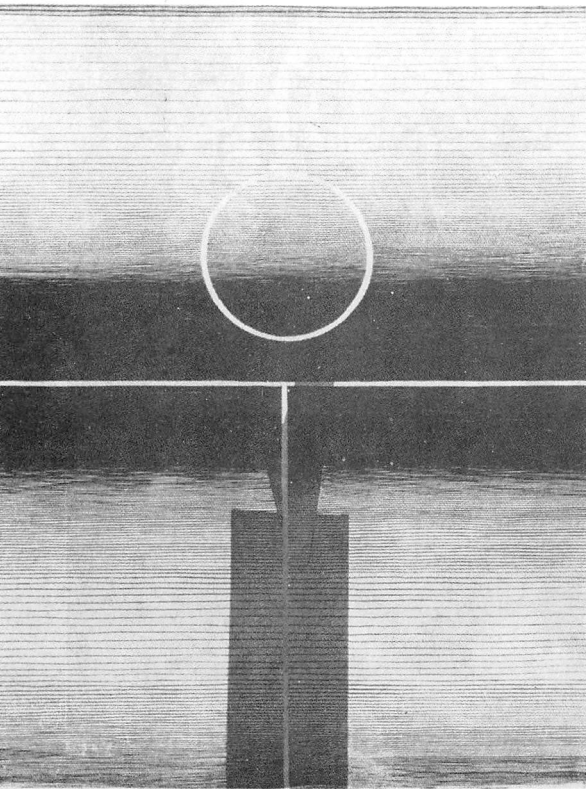
موضوع ١٩٢٣.

١١٦ - موريلله -

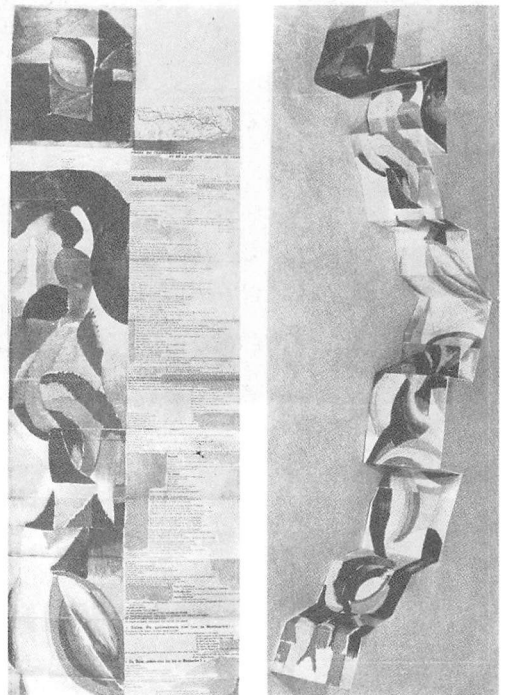
زخرفة مثلثاتية

١٩٥٨

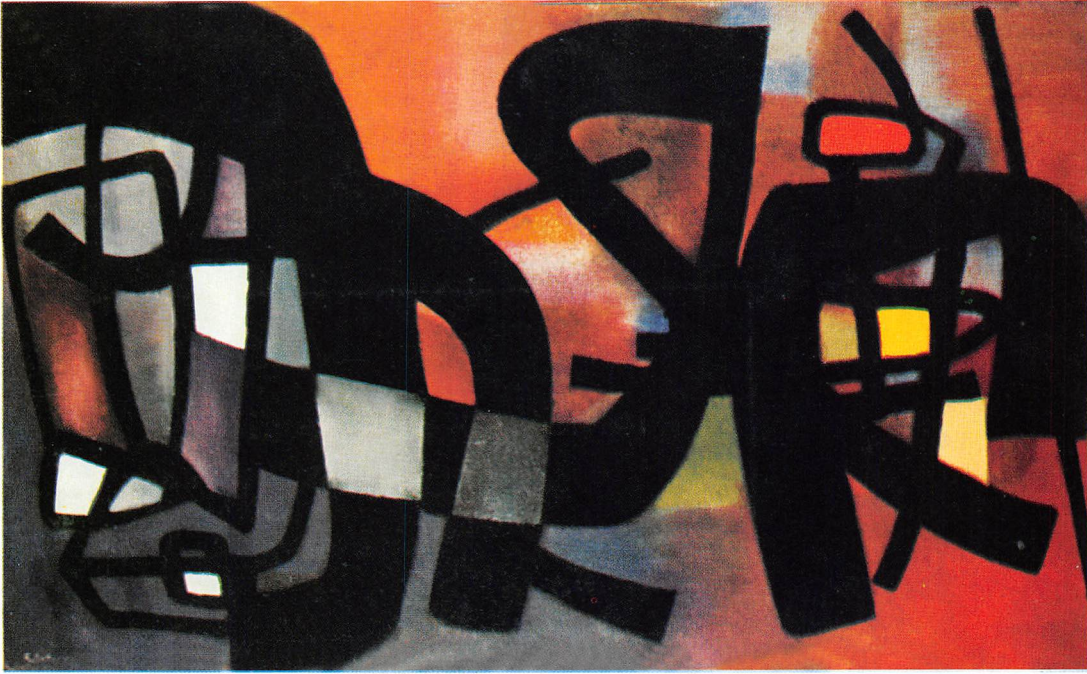




١١٧ - سوفور - البدر - ١٩٧١.



١١٨ - دولوناي - موضوع - ١٩٤٤.



١١٩ - وينتر - أرقام النار - ١٩٥٢



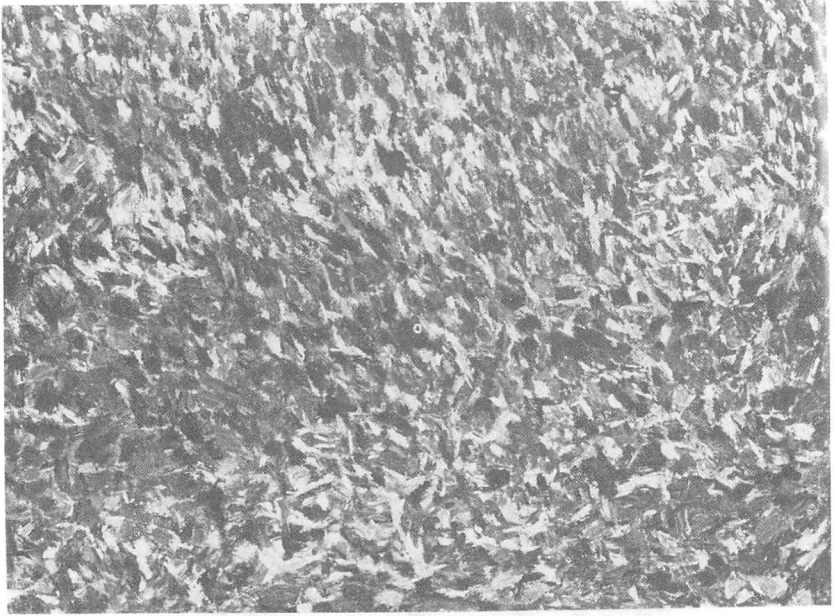
١٢٠ - بيسيه

تأليف

رمادي

وأحمر

١٩٥٢



١٢١ - بازين - الثلج - ١٩٥٩.



١٢٢ - هاتايا - الأذان عن اليابان ١٩٨٩.

BIBLIOGRAPHY

- Alazard J. L'Orient et la Peinture Française au XIX^e siècle de Delacroix à Renoir - Paris - Plon - 1930.
- Allones d'O.R. L'Art Contemporain ne doit rien à l'Art Nègre - Arts n° 861 - Mars 1922.
- Appolinaire G .H. Matisse "La Phalange" Paris 1907.
- Arp J = Histoire Arabesque - Vrille - Fernandez 1934.
- Arnold Th .Painting in Islam - Oxford 1928.
- Biraben P. Essai de philosophie de l'Arabesque- (Actes du XIV^e congrès international des Orientalistes - Alger 1905 - 2^e partie. Ernest Leroux - Paris 1907.
- Barazetti. S: Maurice Denis - Grasset Paris 1945.
- Barrucand. V: L'Algérie et les Peintres Orientalistes - B. Arthaud Grenoble 1930.
- Benedite .L: Gaste, Peintre Orientaliste - Catalogue - Paris 1911.
- Berque. J: Gasté, Peintre Orientaliste - Catalogue - Paris 1960.
- Bezombes. R: L'Exotisme dans l'Art et la Pensée - Elsevier Paris 1953.
- Borrey. F: Le Cahier Musman et Arabe - (Message d'Orient) Juillet 1926.
- Bouret. J: A. Hambourg P.U.F. Paris 1952.
- Bourgeois. J: Les Arts Arabes - Paris 1873.
- Bourgeois. J: Eléments de l'Art Arabe - Paris 1879.
- Bourgeois. J: Précis de l'Art Arabe - 1892.
- Brehier. L: Les Origines de la Sculpture Romaine (Revue des

Deux Mondes 15/8/12).

Brion. M:L'Art Abstrait, son Origine, sa Nature et sa Signification - Diogène n° 124 - (octé déc. 1958).

Brion. M:Art Abstrait - Albin Michel Paris 1956.

Brion. M:Klee - Aimery Somogy Paris 1955.

Brion. M: L'Abstraction - Gründ Paris 1956.

Neuwirth. A.

Cabanne P.:Voici les Peintres qui ont interrogé le monde: Arts n° 879 Aout 1962.

Cassou. J:Bonard, Vuillard et les Nabis - Paris 1955.

Cassou. J:La Méthode de Matisse dans Mélanges offerts à Etienne Souraiou - Nizet Paris 1952.

Cassou. J:Panorama des Arts Plastiques Contemporains Gallimard N.R.F. Paris 1960.

Chassé. Ch:Hommage a Serusier et aux Peintres du groupe de Pont Aven - Quimper 1958.

Chassé. Ch:Les Nabis et leur Temps - La Bibliothèque des Arts - Lausanne - Paris 1960.

Courthion P.Le Visage de Matisse - Margurite Lausanne 942.

Crespelle J.P.Les Fauves - Edition Ides et Calendes Suisse 962.

Creswell K.A.C.Earley Muslem Architecture - Oxford 1932.

Creswell K.A.C.The Confulness of Painting in Early Islam Oxfoord 1987.

Delacroix E.Les Correspondances.

De Lorey E.Picasso et l'Orient Musulman - Gazette des Beaux Arts 1925).

Denis M.Journal - La Colombe Paris 1957 - 58.

Denis M.Paul Serusier - Floury Paris 1942.

Denis M.Nouvelle Theories - Rouart et Watelin Paris 1920.

Des Courieres E.Van Dongen - Henry Floury Paris 1925.

Dimand M.A Hand Book of Mohammedan Decorative Art

- (New York 1930) trad. en arabe 1960.
- Dorival B.Nabi et Cubistes »Bulletin des Musees de France.
- Dorival B.Les Peintres du XX^e siecle - P. Tisne T.7 - 2 - Paris 1957.
- Dorival B.Les Etapes de la Peinture Francaise Contemporaine T. 2. Le Fauvisme et le Cubisme - Paris 1944.
- Nussaud R.La Mission du Peintre J. Ch. Duval en Syrie SYRIA VIII 1927.
- Eelegard F.Picasso - Hazan 1955.
- Escholier R.Matisse ce Vivant - Librairie A. Fayard 1956.
- Ettemble:La Calligraphie Orientale et Calligraphie Occidentale^a Arts de France No. P. 135.
- Ettinghausen R.La Peinture Arabe - Traduction par Yves Riviere SKIRA 1963.
- Fares B.Essai sur l'Esprit de la Decoration Islamique - Le Caire 1952.
- Fares B.Philosophie et Jurisprudence illustrees par les Arabes - La Querelle des images en Islam - Institut Francais de Damas 1957.
- Fels F.La Vie de Claude Monet N.R.F. Paris 1925.
- Fels F.L'Art Vivant de 1900 a nos Jours - Pierre Cailler Geneve 1950 - 56.
- Fosca F.Dufresne - Presse la Bibliotheque des Arts 1958.
- Gagnon M.Peinture Modern - Valiquette Paris 1943.
- Gayet Al.L'Art Arabe - Bibliotheque de l'Enseignement des Beaux Arts Paris 1893.
- Goodrich and J. Baur: American Art of our Century - F.A. Praeger - New York 1961.
- Grohmann W.Paul Klee - Traduction J.D. Elayes J. Philipon Flinker Paris 54.
- Grohmann W.Kandinsky - Flammarion 1958.
- Grosset R.Les Civilisations de l'Orient - Les Editions G.

Cres et cie 1929.

Guenon R. La Crise du Monde Moderne - Gallimard Paris 1946.

Hariri: Les Seances (Maqua matd'al Hariri - Bagdad 1237. Ms Arabes folio 26 recto - Paris Biblio - theque Nationale.

Hausenstein W. Kairouan, oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters - Kurst - Wolff - Munich 1921. «Kairouan ou une histoire du Peintre Klee et de l'art de cette Epoque».

Hitti Ph. History of the Arabs - Londres 1940.

Humbert A. Les Nabis et leur Epoque - Préface de Cassou - Edition P. Gailber Genève 1954.

Huyghe R. Les Contemporains - Tisné Paris 1949.

Huyghe R. Dialogue avec le Visible - Flammarion Paris 1956.

Huyghe R. et L. Matisse - Natan 1953.

Huyghe R. L'Art et l'âme - Flammarion Paris 1950.

Huyghe R. L'Art et l'Homme T. 3 - Larousse Paris 1962.

Huyghe R. Histoire de l'Art Contemporain - La Peinture.

Hunke S. Le Soleil d'Allah brille sur l'Occident, notre héritage arabe - Paris 1935 - Ed. Albin Michel Paris 1963.

Jourdain F. Marquet - Edition Cercle d'Art Paris 1959.

Jullian R. Les Grands Courants de la Peinture Contemporaine de Monte à nos jours Lyon 1949 (Catalogue).

Jullian R. Kandinsky (Catalogue).

Kankinsky W. Du Spirituel dans l'art et dans la Peinture en Particulier - Editions de Beaume Paris 1951.

Klee P. Journal Paul Klee - Traduction de P.Klossowski Grasset Paris 1959.

Laimmens M. L'Attitude de l'Islam Primitive en Face des Arts Figurés «Journal Asiatique» septembre - octobre 1915 pp. 239 - 279.

Langui E. avec Les Sources du Vingtième Siècle.

- Cassou et Pevsner. *Les Arts Plastiques* Editon des Deux Mondes Paris 1961.
- Langui E. *50 Ans d'Art Modern* - Bruxelles 1958.
- Lassaigne J. *Matisse* - SKIRA Genève 1959.
- Lavoix H. *Les Peintres Arabes* (Gazette des Beaux Arts) XVII - 1845.
- Lhote A. *Traité du Paysage et de la Figure* - Bernard Grasset - Paris.
- Le Bon G. *La Civilisation des Arabes* - Bibliothèque de Firimin Didot Paris 1884.
- Leclere H. *Revue d'Histoire de Théorie* -^s Avril - Juin 1959.
- Leymarie J. *Le Fauvisme* - SKIRA 1959.
- Malraux A. *La Tentation de l'Occident* - B. Grasset Paris 1951.
- Marçais G. *L'Art de l'Islam* - Larousse Paris 1946.
- Marçais G. *L'Art Musulman* - P.U.F. Paris 1962.
- Martin H. *L'Art Musulman* - Flammarion Paris 1926.
- Migeon G. *Manuel d'Art Musluman* - Paris 1927.
- Migeon G. *Exposition des Arts Musulmans au Musée des Arts Décoratifs* - Paris - E. Levy Ed. 1903.
- Myers F. *The German Expressionnists F.A.* Praeger - New York 1956.
- Nietzche F. *La Naissance de la Tragédie* - Gallimard Paris 1952.
- Palacios M.A. *Contribucion a la Toponemia Arabe de Espana Madris* 1944.
- Ponente N. *Klee* - SKIRA 1960.
- Raynal H. *La Peinture Moderne* - SKIRA 1953.
- Reed H. *Art Naw* - Faber and Faber London 1948.
- Reed H. *Ben Nicholson* - London 1948.
- Reed H. *Histoire de la Peinture Moderne* - Somogy Paris 1960.
- Reed H. *Art and Society* - London.

Reed H. Klee - London 1948.
 Risler J. La Civilisation Arabe - Petite Bibliothèque Payot.
 Paris 1962.
 Robles R. Malaga Musulman - Paris 1880.
 Sambat M. Henri Matisse - N.R.F. Paris 1920. Paris.
 San Lazzard G. Klee - La vie et l'oeuvre - Hazan Paris 1957.
 Schuab R. Renaissance Orientale - Payot Paris 1951.
 Seuphor M. L'Art Abstrait - Maeght Paris 1950.
 Seuphor M. Dictionnaire de la Peinture Abstraite - Paris
 Hazan 1957.
 Seuphor M. L'Art Abstrait, ses Origines, ses Premiers
 Maîtres - Haeght 1943.
 Soulier G. Les Influences Orientales dans la Peinture
 Toscane - (Paris Laurens 1924).
 Souriau E. L'Arabesque °Revue des Cours et Conférences 3
 décembre 1928°.

Spengler O. Le Déclin de l'Occident - trad. M. Tazerout -
 Gallimard Paris 1948.
 Terracini R.E. Jean Clot ou de la Puissance Alger 1941.
 Trygowski Les Sources des Arts Asiatiques L'Art Vivant
 1926 P. 652).
 Terras H.L'Art Hispano - Mauresque - Paris 1923.
 Verdet A.Prestige de Matisse - Emile Paul Paris 1952.
 Vollard A.Souvenir d'un Marchand de Tableaux - Albin
 Michel Paris 1937.
 Wiet G.Album du Musée Arabe - Le Caire 1930.
 Worringer W.Abstraction et Co-naissance - trad. par R.
 Munier Cahier du Musée de Poche n° 1 Paris 1959.
 Wright W.H.The Future of Painting - B.W. Haebisch New
 York.
 Zervos Ch.Histoire de l'art Contemporain - Cahiers d'Art
 1938.

الكتب الفنية المنشورة باللغة العربية للدكتور عفيف البهنسي

عدد الصفحات	التاريخ	الناشر	اسم الكتاب
١٠٠/ملون	دمشق ١٩٦٠	وزارة الثقافة	١- الفنون التشكيلية في سورية
٢٠٧ ملون	دمشق ١٩٦٠	الفن الحديث العالمي	٢- الفن عبر التاريخ
١١٠	دمشق ١٩٦٢	الفن العالمي الحديث	٣- قضايا الفن
١٥٠ مصور	دمشق ١٩٦٢	الفن الحديث العالمي	٤- ميكال انجلو
			٥- اتجاهات الفنون
١٤٠ مصور	دمشق ١٩٦٢	وزارة الثقافة	التشكيلية المعاصرة
٦٤ مصور	دمشق ١٩٦٤	المجلس الأعلى لرعاية الفنون	٦- رامبرانت
			٧- لمحة تاريخية عن
٤٠ ملون	دمشق ١٩٦٤	وزارة الثقافة	الفن الحديث في سورية
١٩٤	دمشق ١٩٦٥	وزارة الثقافة	٨- الفن والقومية
٦٤٨ ملون	دمشق ١٩٦٦	جامعة دمشق	٩- تاريخ الفن في العالم
٢٩٢ ملون	دمشق ١٩٦٨	وزارة الثقافة	١٠- الفن الإسلامي
٣٠٨ ملون	دمشق ١٩٧٠	المجلس الأعلى لرعاية الفنون	١١- أثر العرب في الفن الحديث
			١٢- علم الجمال
١٥٦ مصور	بغداد ١٩٧٢	وزارة الإعلام/السلسلة الفنية	عند أبي حيان التوحيدي
٢١٠ مصور	بغداد ١٩٧٣	وزارة الإعلام/السلسلة الفنية	١٣- الفن والثورة
٢٤٠ مصور	القاهرة ١٩٧٤	الهيئة المصرية للكتاب	١٤- الأسس النظرية للفن العربي
٢٣٨ ملون	الكويت ١٩٧٩	سلسلة عالم المعرفة (١٤)	١٥- جمالية الفن العربي

			١٦- الفن الحديث في البلاد العربية
٢٢٣ ملون	١٩٧٩ تونس	اليونسكو - دار الجنوب للنشر	١٧- الشام - لمحات فنية وآثارية
٢٣٥ مصور	١٩٨٠ بغداد	وزارة الإعلام - دار الرشيد	١٨- معجم مصطلحات الفنون (ثلاثي اللغات)
٤٠٠ مصور	١٩٧٢ دمشق	مجمع اللغة العربية دار الجنوب	١٩- دمشق الشام
١٥٦ ملون	١٩٨١ تونس	دار الرائد العربي	٢٠- الفنون القديمة
٤٥٩ ملون	١٩٨٢ بيروت	دار الرائد العربي	٢١- الفن في أوروبا
٤١١ ملون	١٩٨٢ بيروت	دار الرائد العربي	٢٢- الفن والإستشراف
٣٠٨ ملون	١٩٨٣ بيروت	دار الفكر	٢٣- الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه
١٧٥ ملون	١٩٨٣ دمشق	دار الفكر	٢٤- الخط العربي
١٦٠ ملون	١٩٨٤ دمشق	مطبعة الثقافة	٢٥- وثائق إيلا
١٧٤ مصور	١٩٨٤ دمشق	دار الرائد العربي	٢٦- رواد الفن في البلاد العربية
٢٠٠ ملون	١٩٨٤ بيروت	دار طلاس	٢٧- الفن الإسلامي
٦١٠ ملون	١٩٨٧ دمشق	المنشأة العامة للنشر والتوزيع	٢٨- الثورة الثقافية العربية
٢١٦	١٩٨٥ طرابلس	مطبعة الثقافة	٢٩- الشام الحضارة
٢٩٣ مصور	١٩٨٦ دمشق	دار طلاس	٣٠- العمارة عبر التاريخ
٣٠٠ مصور	١٩٨٧ دمشق	دار الفكر	٣١- فلسفة الفن عند أبي حيان التوحيدي
١٢٨ مصور	١٩٨٧ دمشق	مطبعة الثقافة	٣٢- سورية الحضارة ماذا أعطت للعرب
٥٠ مصور	١٩٨٥ دمشق	دار طلاس	٣٣- الجامع الأموي الكبير
٢٠٨ ملون	١٩٨٨ دمشق	المجلس القومي للثقافة العربية	٣٤- العمارة العربية
٢٥٠ ملون	١٩٩١ الرباط	دار الجنوب	٣٥- دمشق الشام
٢٢٠ ملون	١٩٨٠ تونس	وزارة الثقافة	٣٦- القصور الأموية
٩٠ مصور	١٩٨٧ دمشق		٣٧- الفن الإسلامي بالاشتراك مع ميكيل روجرز ونورهان أتاسوي (أربع لغات)
٢٣٠ ملون	١٩٨٧ باريس ولندن	طبع اليونسكو	٣٨- معجم العمارة والفن (إنكليزي)
٢٠٠ ملون	١٩٩٤ دمشق	مكتبة لبنان - ناشرون	٣٩- معجم العمارة والفن (فرنسي)
٢٠٠ ملون	١٩٩٤ دمشق	مكتبة لبنان ناشرون	٤٠- معجم الخط والخطاطين
٢٠٠ ملون	١٩٩٥ دمشق	مكتبة لبنان ناشرون	٤١- خطابات الأصالة
٣٠٠ ص	١٩٩٧ الرباط	المجلس القومي للثقافة العربية	في الفن والعمارة ٤٢- الحفريات
٢٠٠ ص	١٩٩٧ الرباط	المجلس القومي للثقافة العربية	وسراب التاريخ التوراتي
١٧٥ ص	١٩٩٧ القاهرة	المجلس الأعلى للثقافة	٤٣- الفكر الجمالي عند التوحيدي

طرابلس ليبيا ١٩٩٦	ملون ٢٥٠ ص	جمعية الجعوة الإسلامية	٤٤- الجامع الكبير بصنعاء
دمشق	ملون ٣٠٠ ص	تحت الطبع	٤٥- دمشق التاريخ والمستقبل
الرباط ١٩٩٨	ملون ١٠٠٠ ص	المنظمة الإسلامية	٤٦- موسوعة التراث المعماري
		للتربية والثقافة والعلوم	
القاهرة - دمشق ١٩٩٧	ملون ١٧٠ ص	دار الكتاب العربي	٤٧- الفن من الحداثة الى ما بعد الحداثة
القاهرة - دمشق ١٩٩٧	ملون ١٧٠ ص	دار الكتاب العربي	٤٨- الفن العربي بين الهوية و التبعية
القاهرة - دمشق ١٩٩٧	ملون ١٠٠٠ ص	دار الكتاب العربي	٤٩- روائع العمارة والفن في العالم
القاهرة - دمشق ١٩٩٧	١٦٠ ص	دار الكتاب العربي	٥٠- العمران الثقافي
القاهرة - دمشق ١٩٩٧	١٦٠ ص ملون	دار الكتاب العربي	٥١-الت نقد الفني وقراءة الصورة
القاهرة - دمشق ١٩٩٧	٣٧٠ ص ملون	دار الكتاب العربي	٥٢- أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث
القاهرة - دمشق ١٩٩٧	١٨٠ ص ملون	دار الكتاب العربي	٥٣- الألواح الخزفية
بيروت ١٩٩٨	١٦٠ ص ملون	مكتبة لبنان - ناشرون	٥٤- الزخرفة العربية

PUBLICATIONS FRANCAISES ET ANGLAISE

PAR: DR. AFIF BAHNASSI

- | | | | |
|--|------------------------------|---------------|------|
| 1- Damas Al Sham | Tunis | ed.sud | 1981 |
| 2- Damascus | Tunis | ed.sud | 1981 |
| 3- En Syrie | Paris | ed.Hachette | 1986 |
| 4- Drr Alte Syrien und Seine Kunst | | | |
| The Ancient Syria And its Arts | | | |
| La Syrie Ancienne et son art | V E B E.A. Seeman verlag | | |
| | Leipzig | | 1987 |
| 5- Guide to Syria | Damascus pr. Salhani | | 1987 |
| 6- Ebla Archaives | Damascus ed. Tlass | | 1989 |
| 7- The Great Omayyad Mosque of Damrscus | | | |
| | Damascus ed. Tlass | | 1990 |
| 8- The Syria of culture | | | |
| | Damascus | | 1987 |
| 9- L'art plastique Moderne en Syrie | | | |
| | Damascus | Culture Min | 1964 |
| 10- La Grande Mosquee de Damas | ed.Tlass | Damascus | 1990 |
| 11- L'Art Moderne Dans les Payées Arabes | | Paris-Unesco | |
| 12- Art of Islam | Paris-Flammarion- | Unesco- Paris | 1991 |
| 13- L'Aat De Lislam | Paris Flammarion | Unesco Paris | 1991 |
| 14- Damas | Damascus Arts & Architecture | | 1992 |
| 15- Damascus | Damascus Arts & Architecture | | 1992 |
| 16- Alep | Damascus Arts & Architecture | | 1992 |
| 17- Aleppo | Damascus Arts & Architecture | | 1992 |
| 18- The Mosque of Damascus | | | |
| | Damascus-Arts & Architecture | | 1992 |
| 19- Siria | ed. Futuro di Vinco | 1990 | |
| | de. Lorentis- Verona | | |

المحتويات

الفصل الأول:

- كيف تكونت الجمالية الاسلامية ٥
- ١ - اسس جمالية الفن الاسلامي ٧
- ٢ - اشكاليات الفن الاسلامي ١٤
- ٣ - بين الفن والفكر الاسلامي ٢٢
- ٤ - تكوّن المدينة الاسلامية. ٢٦
- ٥ - تكوّن العمارة الاسلامية. ٢٨
- ٦ - الابداع في الصنائع. ٣١
- ## الفصل الثاني:

- الخصائص الروحية للجمالية الاسلامية. ٣٥
- ١ - البعد الثالث في الجمالية الاسلامية ٣٧
- ٢ - التصوير التشبيهي وانواع المنظور ٣٨
- ٣ - المنظور الروحي في الفن العربي الحديث ٤٢
- ٤ - المنظور اللولبي. ٤٨
- ٥ - المنظور المطلق في الفن الحديث. ٥٠
- ## الفصل الثالث:

- انتشار الحضارة العربية الاسلامية. ٥٣
- ١ - العرب والاسلام. ٥٥
- ٢ - أنتشار الأدب والفلسفة. ٥٨
- ٣ - أثر العرب في الطب والعلوم ٦٣
- ٤ - الجمالية الاسلامية في أوروبا. ٦٣

الفصل الرابع:

- اتجاهات الاستشراق ٦٩
- ١ - ماهو الشرق العربي ٧١
- ٢ - نحو الشرق ٧٢
- ٣ - مستشرقون في عصر النهضة ٧٥
- ٤ - الفنان الغربي في الشرق ٧٦
- ٥ - الفنانون المستشرقون الاوائل ٧٨
- ٦ - مواضيع الاستشراق الفني ٨١
- ٧ - طرق استلهام الجمالية الاسلامية ٨٣
- أ - طريق الحروب ٨٣
- ب - طريق التجارة ٨٤
- ٨ - رواد الاستشراق ٨٦

الفصل الخامس:

- اسباب الاستشراق الفني. ٩١
- ١ - معالم عربية في الرومانتية ٩٣
- ٢ - دولاكروا رائد الاستشراق ٩٤
- ٣ - اعمال دولاكروا العربية ٩٧
- ٤ - التهافت نحو البلاد العربية ٩٩
- ٥ - معارض الفن العربي والاسلامي في أوروبا. ١٠١
- ٦ - ازمة الفن الحديث الغربي
- وعصر المفاجآت والكشف ١٠٥
- ٧ - التمرد سمة الانسان الحديث ١٠٧

الفصل السادس:

- الجمالية العربية في التصوير الحديث. ١١٣
- ١ - المصورون الاوربيون والاستشراق من بعيد ١١٥
- ٢ - الاستشراق أثناء الخدمة العسكرية. ١١٧
- ٣ - بين الاغتراب والاستشراق. ١١٨

- ٤ - الاغتراب في القرن التاسع عشر ١١٩
- ٥ - المغتربون في مصر ١٢٤
- ٦ - المولودون في البلاد العربية ١٢٦
- ٧ - الإيفاد بحثاً عن فن آخر ١٢٩
- ٨ - فيلا عبد اللطيف في الجزائر ١٢٩
- ٩ - الرواد الاوائل في فيلا عبد اللطيف ١٣٠

الفصل السابع:

- النزعة الاستشراقية في فن الانبياء. ١٣٥
- ١ - منشأ مدرسة الانبياء ١٣٧
- ٢ - الجو الروحي الشرقي ١٣٩
- ٣ - الانبياء واللغة العربية ١٤٣
- ٤ - الرمزية الشرقية في فن الانبياء ١٤٤
- ٥ - زيارات الانبياء للبلاد العربية ١٤٧
- ٦ - الانبياء يعيشون في مناخ الأرض العربية ١٥٢

الفصل الثامن:

- الوحشية واثر الشرق ١٥٧
- ١ - الوحشية تسمية خاطئة ١٥٩
- ٢ - الوحشية والالوان الشرقية. ١٦١
- ٣ - التأثير الافريقي ١٦٣
- ٤ - من هم الوحشيون. ١٦٥
- ٥ - الوحشيون التعبيريون ١٧١

الفصل التاسع:

- ماتيس والجمالية الاسلامية. ١٧٥
- ١ - التحول الفني نحو الشرق. ١٧٧
- ٢ - من هو هنري ماتيس. ١٧٩
- ٣ - المعارض الفنية الاسلامية ١٨١
- ٤ - اسس فن ماتيس ١٨٣

- ٥ - الاستعارة عند ماتيس تقابل
التصحيف في الجمالية الاسلامية ١٨٥
- ٦ - ثورة ماتيس على الفن الغربي ١٨٧
- ٧ - التكرار والتوازن. ١٨٩
- الفصل العاشر:**

- عالم بيكاسو الاندلسي. ١٩٣
- ١ - العرب في الاندلس ١٩٥
- ٢ - تسمية التكعيبية. ١٩٧
- ٣ - الفن الافريقي والفن الحديث. ١٩٩
- ٤ - التصحيف عند بيكاسو والعرب ٢٠٠
- ٥ - لوحة آتسات أفينيون. ٢٠٢
- الفصل الحادي عشر:**

- السريالية بين الشرق والغرب. ٢٠٧
- ١ - الدادائية في زوريخ. ٢٠٩
- ٢ - المستقبلية في ميلانو ٢١٠
- ٣ - ما هي السريالية. ٢١١
- ٤ - اللامادية في الجمالية الاسلامية. ٢١٢
- الفصل الثاني عشر:**

- بول كلي والجمالية الاسلامية. ٢١٧
- ١ - اثر زيارة كلي للبلاد العربية ٢١٩
- ٢ - زيارة كلي الى مصر. ٢٢٣
- ٣ - كلي والحنين إلى الجمالية الاسلامية ٢٢٥
- ٤ - كلي يكتشف الجمالية العربية الاسلامية ٢٣١
- ٥ - الخط العربي والزخرفة في أعمال كلي ٢٣٣
- الفصل الثالث عشر:**

- بين التجريد والرقش ٢٣٧
- ١ - ما هو التجريد ٢٣٩

٢٤٤	٢ - كاندينسكي والتيار الروحاني
٢٤٥	٣ - الفن الشيئي
	الفصل الرابع عشر:
٢٤٧	اسباب التجريد في الفن الاسلامي
٢٤٩	١ - التصحيف
٢٥١	٢ - التغليف
٢٥٢	٣ - صورتنا التجريد العربي الإسلامي
٢٥٦	٤ - البحث عن الجمال المحض أو عن المطلق
٢٥٩	٥ - التعبير عن المطلق المتعالي
٢٦٣	٦ - الجذور العربية للفن التجريدي الحديث
٢٦٥	٧ - الجمالية الاسلامية في أعمال التجريدين